ИСКУССТВО КИНО

1

1951

1951
ЯНВАРЬ—ФЕВРАЛЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 1
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

УСПЕШНО ВЫПОЛНИТЬ ЗАДАЧИ, СТОЯЩИЕ ПЕРЕД КИНОИСКУССТВОМ!

1950-й!

Замыкающий полстолетия, он богат событиями, принесшими великие победы людям мирного труда и вечный позор новоявленным людоедам — претендентам на мировое господство.

Небывалый размах борьбы народов за мир, план великих строек на Волге, Днепре, Аму-Дарье, замечательные успехи Советского государства, стран народной демократии, с одной стороны; злодейское нападение империалистов на Корею, милитаризация Западной Германии, военная истерия и лихорадка вооружений, новое наступление на жизненный уровень народов, влачащих капиталистическое иго, с другой, — таковы диаметрально противоположные итоги, с которыми пришли к рубежу, разделяющему век пополам, два мира — мир социализма и мир капитализма.

Вместе с нашей славной отчизной советское киноискусство, руководимое великой партией Ленина—Сталина, поднялось в 1950 году на новую, более высокую ступень своего развития.

Советская кинематография создала в минувшем году ряд ценных произведений, идейно вооружающих наш народ в его титанической борьбе за коммунизм. Партийно направленные и пропитанные духом советского патриотизма, эти произведения показывали созидательный труд самого миролюбивого народа и его борьбу за мир, вскрывали происки международной реакции, воспитывали в советских людях готовность к преодолению трудностей стройки, помогали осмыслить уже совершенные дела, чтобы еще лучше выполнить намечаемые задачи.

Одно только перечисление тем, стоявших в центре внимания кинематографии, свидетельствует о том, что самое массовое из искусств занималось актуальными, жизненно важными вопросами современности, откликалось на самые острые проблемы нашей жизни.

В прошлом году мы увидели на экране ратные дела советского народа в Великой Отечественной войне, счастливое настоящее колхозной действительности, растущие силы стран народной демократии, ставших на путь социализма, образы великих людей прошлого.

Зрители познакомились со сталеваром Алексеем Ивановым («Падение Берлина») и председателем колхоза Галиной Пересветовой («Кубанские казаки»), узнавая в них своих современников и друзей, находя в их характерах черты, сходные с собственными. С экрана громко и уверенно прозвучал решительный голос Ганны Лихта, верной дочери своего народа, борющейся вместе со своими товарищами по партии за установление власти народа в одной из европейских стран («Заговор обреченных»). Мы увидели простых советских людей, отважно сражавшихся с фашистами («Смелые люди»). Нам рассказали с экрана о том, что существуют на свете и такие люди, как Гарви и его шеф — сенатор — лютые враги народов, детоубийцы и провокаторы войн («Секретная миссия»). Кино приблизило нас к любимым образам выдающихся людей русского народа — к гениальному композитору Мусоргскому, великим ученым Попову и Жуковскому.

Непохожи друг на друга герои картин, созданных советским киноискусством в 1950 году. Весьма разнообразна тематика выпущенных фильмов, отобразивших многогранную жизнь, ответивших на самые разнообразные запросы нашего зрителя.

Почетное место в ряду вышедших картин занимают фильмы, показывающие наш народ в годы великих испытаний, годы Великой Отечественной войны. В 1950 году вышло на экран одно из самых выдающихся полотен советского кино — «Падение Берлина». Многогранный, как сама жизнь, этот фильм ярко и глубоко осветил самые волнующие вопросы нашего времени: он показал морально-политическое единство советского народа, отразил созидательный труд миллионов, возможный лишь в социалистическом обществе, выявил преимущества нашего строя над капиталистическим, воспел советского человека, воссоздал средствами кино образ гениального вдохновителя и организатора всех побед прогрессивного человечества, товарища Сталина.

Повествуя о событиях минувших дней, этот фильм режиссера М. Чиаурели обращен в настоящее, он показывает великий пример и тем, кто еще не познал счастья социалистического бытия, предупреждая врагов, он зовет к миру во всем мире.

Красочным, живым языком, сюжетно остро и динамично, рассказывает о войне фильм «Смелые люди». Продолжая превосходную традицию приключенческого жанра в советском киноискусстве, режиссер К. Юдин создал картину, идейно направленную, жизнеутверждающую, умную.

С. М. Киров говорил, что воин «только тогда становится воином, когда он полностью узнает, за что он дерется,

за что он должен отдать все, чем располагает». Герои фильма «Смелые люди» хорошо знают, за что борются, и они отдают все, чем располагают, во имя победы. Правильная и глубокая характеристика героев помогла создать фильм, отличающийся большой увлекательностью сюжета.

Антисоветскую деятельность, которую вели англо-американские империалисты в тяжелые для нашего народа годы минувшей войны, разоблачает фильм М. Ромма «Секретная миссия». Рассказав историю подлого предательства мнимых «союзников», которые вступили в контакт с врагом за спиной героически сражающегося советского народа, картина вскрывает подлинное лицо последователей и духовных наследников Гитлера.

Тепло встреченный зрителем, этот фильм стал одним из активных и мощных средств борьбы в руках сторонников мира, активным помощником в деле воспитания бдительности народов.

Разоблачению одного из страшных и подлых дел англо-американских империалистов посвящен фильм «У них есть Родина» режиссеров А. Файнциммера и В. Легошина. За счастье человечества и за мир во всем мире выступает эта картина, повествующая о маленьких гражданах нашей страны, оторванных во время войны от своих домов, от своих матерей. Трагическая судьба этих детей нашла горячий отклик в сердцах советских людей.

О победе демократии над силами реакции рассказывает фильм М. Калатозова «Заговор обреченных». Он показал нашим зрителям события, развернувшиеся в тех странах Европы, где народ в борьбе с реакционерами и иностранными наймитами сумел под руководством коммунистов установить свою власть — власть народной демократии.

Закономерен и понятен огромный интерес, который неизменно вызывают фильмы, повествующие о нашей созидательной деятельности, о полнокровной жизни первого в мире социалистического государства.

«Кубанские казаки» И. Пырьева — жизнерадостная комедия о современной колхозной деревне и ее людях — сразу полюбилась нашим зрителям, которые оценили высокое мастерство режиссера, воспевающего человека-труженика, поэтизирующего героя вдохновенного социалистического труда.

Темы новаторства науки, ставшей в социалистическом обществе на службу народу, борьбы этой прогрессивной науки с косной, буржуазной лженаукой нашли свое отражение в фильме Ф. Эрмлера «Великая сила». Несмотря на некоторую драматургическую схематичность и недостаточно полную обрисовку отдельных образов, этот фильм правдиво рассказал об одной из очень важных сторон нашей действительности.

В прошлом году наша кинематография экранизировала выдающиеся произведения советских писателей. Образы романа В. Ажаева «Далеко от Москвы» и Т. Семушкина «Алитет уходит в горы» получили экранное воплощение в фильмах режиссеров А. Столпера и М. Донского.

Недостатки сценария «Алитет уходит в горы» лишили фильм четкой направленности, присущей его литературному первоисточнику, нарушили стройность сюжета, обеднили образы героев. Фильм получился значительно слабее того, который мы вправе были ожидать. Более удачным опытом экранизации явился фильм «Далеко от Москвы»; авторы фильма выбрали из романа главные эпизоды, которые привлекают читателя к этому выдающемуся произведению советской литературы. Однако им все же не удалось избежать конспективности, вызванной стремлением вместить в фильм возможно большее количество материала из значительного по объему романа Ажаева. Фильм получился слабее романа. Об этом совершенно справедливо говорят письма зрителей. Так, например, тов. И. Кинщак из Калининградской области, отметив, что в фильме обеднены образы Ковшова и Жени, слабо показаны строители нефтепровода и сама гигантская стройка, правильно указывает: «Кинофильм — это не иллюстрация к роману, а самостоятельное, новое произведение искусства, и оно должно быть полнокровным. А этого о кинофильме «Далеко от Москвы» сказать нельзя».

Советское кино всегда уделяло большое внимание воссозданию на экране образов крупных деятелей прошлого. Созданные в прошедшем году биографические фильмы роднит желание их авторов показать в гениальном деятеле прошлого основное и главное, чем он дорог народу, отметая в сторону наносное и случайное, что могло подчас придать фильму внешний эффект, но обедняло бы героя.

Удача фильма Г. Рошаля «Мусоргский» заключается именно в том, что образ Модеста Петровича Мусоргского предстает перед нами во всем величии его музыкального гения. Авторы сумели найти пути кинематографического проникновения в творческий процесс композитора. Они многое объяснили нам в творчестве одного из музыкальных гениев русского народа, познакомили нас с его лучшими произведениями.

Стремление отразить существо замечательных открытий, совершенных великими учеными Жуковским и Поповым, помогли и авторам фильмов «Жуковский» (режиссер В. Пудовкин) и «Александр Попов» (режиссер В. Эйсымонт) создать запоминающиеся образы отца русской авиации и изобретателя радио.

В прошлом году вышел на экраны страны озвученный вариант выдающегося фильма С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». Появившийся 25 лет назад и сыгравший огромную роль в развитии советского киноискусства, а ныне переживший свое «второе рождение», этот фильм полностью сохранил свою политическую целенаправленность, не утратил своей идейной остроты.

Документальная кинематография в 1950 году отобразила на экране историческую победу китайского народа, показала начало демократической жизни Китайской Народной Республики. Фильмы «Победа китайского народа» (автор-режиссер Л. Варламов) и «Освобожденный Китай» (автор-режиссер С. Герасимов), созданные в творческом содружестве советскими и китайскими кинематографистами,— это документально-правдивый рассказ о великих делах великого народа.

Большой удачей советских кинодокументалистов в прошлом году явился также фильм М. Садковича «Демократическая Германия», убедительно показавший новую жизнь Германской демократической республики.

Рассказу о сталинском плане преобразования природы в нашей стране был посвящен фильм режиссера И. Копалина «Обновление земли». Ряд очерков о новаторах производства рассказал зрителям о славном труде советских людей — строителей коммунизма. Отображены были и незабываемые дни выборов в Верховный Совет СССР. Увеличился выпуск видовых картин и агротехнических фильмов. Много и плодотворно потрудились работники научно-популярной кинематографии.

Наше киноискусство одержало в прошлом году большую и заслуженную победу на V Международном кинофестивале в Карловых Варах (Чехословакия), проходившем под лозунгом «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество». В крупнейшем киносоревновании, в котором участвовало 25 государств, в том числе СССР, Китайская Народная Республика, Германская демократическая республика, страны народной демократии, а также США, Англия, Франция, Италия, Швеция, Норвегия, Бельгия, Голландия и другие, советское кино еще раз продемонстрировало свою ведущую роль, как самое прогрессивное и высокоидейное киноискусство в мире.

Из пяти главных премий фестиваля советская кинематография была удостоена трех — «Большой премии», «Премии Мира» и «Премии Труда». Эти премии и другие награды, которые были присуждены советским фильмам и их создателям, — еще одно свидетельство мирового признания киноискусства, несущего народам всех частей света идеи прогресса, мира и демократии.

Советское кино в 1950 году жило большой творческой жизнью. Оно откликнулось на множество жгучих вопросов современности, внесло ценный вклад в дело строительства культуры коммунистического общества, в дело борьбы за мир.

Прошедший год характеризует рост мастерства советских киноработников, их стремление возможно глубже изучить жизнь и полнее отобразить ее. Нашим художникам удалось успешно разрешить ряд вопросов, связанных с освоением цвета. Цвет стал одним из мощных выразительных средств советского киноискусства.

Однако, отмечая значительные успехи, достигнутые советской кинематографией, нельзя не остановиться и на недостатках, которые еще имеются в работе кино.

Прежде всего, в 1950 году на экраны вышло значительно меньше кинофильмов, чем предполагалось по плану. Ряд студий — имени Горького, Тбилисская, Ташкентская — не выполнили государственного плана, являющегося законом. Отдельные фильмы, созданные Бакинской, Киевской и Ленинградской студиями, пришлось значительно дополнять и изменять.

Наша кинематография — любимое детище народа — имеет все условия для того, чтобы полностью удовлетворять духовные запросы зрителей. В истекшем году работники кино не смогли целиком использовать эти условия, чтобы сполна ответить на великую заботу партии и правительства. Советский народ ждет не только хороших картин. Он по праву требует, чтобы эти картины выходили бесперебойно и в достаточном количестве.

Попрежнему характерной была и в 1950 году неритмичность в работе киностудий. Все время «случается» так, что завершение работы над отдельными фильмами «приходится» на самый конец года. Такое нарушение съемочными группами календарно-постановочных планов лихорадило студии и приводило в ряде случаев к срыву плана.

Истекший год не стал еще переломным и в деле обеспечения кинематографии полноценными, высокоидейными сценариями в достаточном количестве. Кинопроизводство все еще ощущает сценарный «голод». От творческого успеха того или иного драматурга сплошь и рядом зависило выполнение плана студии, загруженность режиссеров и целых творческих коллективов. Несомненно, что бедность сценарного портфеля сильно сказалась на количественных итогах года. Особенно плохо работали сценарные отделы республиканских киностудий. Вместо того чтобы активно привлекать национальные кадры писателей в кинодраматургию, некоторые руководители студий и сценарных отделов прониклись «иждивенческими» настроениями, ожидали сценариев из Москвы. Порочность подобной позиции очевидна. Только систематическая активная работа с местными писателями может обеспечить национальные студии высококачественными сценариями, двинуть вперед и обогатить советскую кинодраматургию большим количеством хороших произведений, национальных по форме и социалистических по содержанию.

Слабо привлекались к работе в кино и столичные писатели. В частности, плохо помогала этому комиссия по кинодраматургии Союза советских писателей, недостаточно работали и сами кинематографические организации.

В прошлом году на титрах выпущенных полнометражных художественных картин не значилось ни одного имени молодого сценариста из числа выпускников ВГИК. Такое «осторожное» отношение к творческой молодежи проявляется не только к драматургам: прошлый год не дал ни одного молодого режиссера, проверенного на самостоятельной большой работе. Конечно, молодежь, окончившая режиссерский и сценарный факультеты института кинематографии, прежде чем получить ответственное самостоятельное задание, должна еще многому научиться на производстве, многим овладеть в процессе работы с опытными мастерами. Однако прием, который сплошь и рядом оказывают молодым сценаристам и режиссерам, пришедшим в кинематографию, не способствует их росту, тормозит их выдвижение на самостоятельную работу. Хорошо известно, что немало молодых талантливых творческих работников, получивших специальное образование, ушло из системы кинематографии в смежные отрасли искусства или используется не по своей специальности. Немногим лучше обстоит дело и с молодыми актерами. Даже те из них, которые уже успели зарекомендовать себя (Л. Шагалова, Н. Мордюкова, В. Иванов и другие), не получают ответственных ролей, право на которые они несомненно имеют.

Состояние дела с молодыми специалистами продолжает оставаться явно неблагополучным и ждет своего разрешения.

Наша кинематография не показала зрителям в 1950 году ни одного художественного кинопроизведения, посвященного славным делам стахановцев, людям промышленности, их колоссальному созидательному труду в послевоенной сталинской пятилетке. Кинематографисты остались в огромном, неоплатном долгу перед стахановцами. Об этом долге напомнили в своем открытом письме к драматургам знатные люди труда, рабочие-новаторы. Они писали: «Не считаете ли вы, товарищи, что советская драматургия и кинодраматургия в долгу перед рабочими нашей страны?» Глубокая правда заключена в этих словах. Давно уже ждут своего воплощения замечательные образы тех, кто ломает устаревшие производственные нормы, кто решает важнейшие технико-экономические проблемы, кто, творчески относясь к своему труду, приближает светлое коммунистическое будущее.

К серьезным недостаткам прошлого года следует отнести также невысокий по сравнению с предъявляемыми требованиями, уровень кинематографической критики. Нет сомнения, что идейно-художественная ценность кинопроизведений была бы выше, если бы кинокритика отличалась большей принципиальностью, взыскательностью и конкретностью. Очень важные и серьезные процессы, происходящие в киноискусстве, нуждаются в теоретических обобщениях. Попрежнему еще ждет своего изучения и тщательного исследования славный путь, пройденный советской кинематографией.

Кинотеория и кинокритика, призванные создавать марксистско-ленинскую теорию киноискусства, поддерживать все лучшее, что имеется в творчестве художников, и по-большевистски бороться со всем отсталым и чуждым, продолжают непростительно отставать от творческой практики киноискусства. Это объясняется прежде всего тем, что круг лиц, серьезно и профессионально занимающихся этой важнейшей деятельностью, очень узок. Крайне медленно идет не только подготовка специалистов-теоретиков кино, но и вовлечение в работу над проблемами кинематографической эстетики специалистов из смежных отраслей.

Коренного улучшения требует работа основного центра критико-теоретической мысли — Всесоюзного государственного института кинематографии. Неудовлетворительно работает и сектор кино Института истории искусств Академии наук СССР. Мало внимания вопросам кинематографии уделяет газета «Советское искусство». Не обладает серьезным критико-теоретическим активом и наш журнал.

«Только смелая и открытая критика помогает совершенствоваться нашим людям, побуждает их итти вперед, преодолевать недостатки своей работы»,— указывал А. А. Жданов.

Деловая большевистская критика как движущая сила развития советской кинематографии недостаточно использовалась в нашей работе. Поднять уровень критики на должную высоту — дело огромной важности. Развитию критики, изучению опыта работы мастеров кино должно быть уделено максимум внимания.

В этом смысле плохо обстояло дело в прошлом году и в Московском Доме кино, призванном помогать творческим работникам кино повышать идейно-художественный уровень произведений. Немногочисленные мероприятия, проводимые с этой целью Домом кино, никак не могли удовлетворить растущие запросы работников кинематографии.

Успехи года значительны. Они свидетельствуют о больших возможностях киноискусства. Они показывают также, что имевшиеся неполадки в работе могут и должны быть ликвидированы.

Большие задачи стоят перед работниками кино в наступившем 1951 году. И основной задачей является дальнейшее повышение идейно-художественного качества наших картин. Они должны еще лучше учить людей жить

и трудиться на благо социалистической Родины, воспитывать ненависть к поджигателям новой войны.

Боевой задачей киноработников является такая организация работы, при которой выполнение плана станет законом для каждой съемочной группы, каждой студии. Нужно наладить ритмичную работу всех участков кинопроизводства, и в первую очередь — производственно-творческого процесса. Нужно добиться коренного сдвига в обеспечении студий полноценными сценариями, смело выдвигать и лучше обучать талантливую молодежь, поднять уровень критики, активизировать работу общественных организаций (домов кино, творческих секций на студиях и т. д.), а также кинопечати.

Двадцать шесть художественных полнометражных картин (из них 19 цветных) должны выпустить киностудии в 1951 году.

Разнообразны темы и вопросы, которые будут освещены в этих фильмах. О борьбе угольщиков Донбасса за осуществление задачи, поставленной товарищем Сталиным, расскажет фильм «Битва за уголь» (авторы сценария Б. Горбатов и В. Алексеев, режиссер Л. Луков), нефтяникам Азербайджана посвящается фильм «Огни Баку» (авторы сценария Г. Колтунов и Е. Помещиков, режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц). О передовых рабочих будет итти речь в фильме «Семья Лутониных» (авторы сценария И. Пырьев и братья Тур, режиссер И. Пырьев). Фильм «Зеленая улица» (режиссер В. Эйсымонт) по мотивам пьесы А. Сурова расскажет о людях железнодорожного транспорта. Картина «Зеленый океан» (авторы сценария А. Софронов и Н. Рожков, режиссер М. Донской) посвящается советским лесорубам. О шахтерах пойдет речь в фильме «Звезды» (автор сценария А. Корнейчук).

Ряд фильмов осветит жизнь и быт колхозного села. Зрители увидят экранизации популярных произведений советских писателей. Среди них фильмы: по повести Г. Леберехта «Свет в Коорди» (авторы сценария Г. Леберехт и Ю. Герман, режиссер Г. Раппапорт) — о коллективизации сельского хозяйства в Эстонии; по роману С. Бабаевского «Кавалер Золотой звезды» (автор сценария Б. Чирсков, режиссер Ю. Райзман) — о счастливой жизни колхозников. В первые дни нового года уже прошел по экранам страны фильм о грузинских колхозных передовиках «Весна в Сакене» (автор сценария и режиссер Н. Санишвили) по роману Г. Гулиа.

Колхозной тематике посвящается комедия «Свадебный подарок» (авторы сценария З. Маркина и Е. Иванов-Барков, режиссер Е. Иванов-Барков) о хлопководах Туркмении. Труд интеллигенции советского села найдет свое отражение в фильме «Сельский врач» (автор сценария М. Смирнова, режиссер С. Герасимов); люди спорта будут изображены в комедии «Спортивная честь» (авторы сценария Н. Эрдман и М. Вольпин, режиссер В. Петров); образы моряков-подводников, зорко охраняющих рубежи нашей Родины,— в картине «В мирные дни» (автор сценария И. Прут, режиссер В. Браун). Фильм «Второй караван» (авторы сценария К. Симонов и З. Аграненко, режиссер А. Бек-Назаров) расскажет о репатриации армян из стран капитала в Армянскую ССР и о безуспешных происках американских реакционеров, пытающихся клеветать на Советский Союз.

Ряд фильмов 1951 года поведает зрителям о борьбе народов за мир против подлых поджигателей войны. Сюда относятся картины: «Прощай, Америка!» (автор сценария и режиссер А. Довженко), рассказывающая правду об истинном лице американских дипломатов; «Совесть мира» (автор сценария Л. Шейнин, режиссер А. Роом) — о людях науки и борьбе материализма с реакционной идеалистической философией; «Поджигатели войны» (автор сценария и режиссер Л. Арнштам) — о лейпцигской инсценировке суда над великим болгарским революционером Г. М. Димитровым; «Пламенное сердце» (сценарий С. Антонова при участии А. Зархи и И. Хейфица, режиссер И. Хейфиц) — о борьбе советских людей за мир.

Значительная часть фильмов будет посвящена великим людям нашей Родины. Так, на экраны страны должны выйти фильмы об одном из крупнейших деятелей большевистской партии «железном чекисте» Дзержинском (авторы сценария М. Берестинский и Л. Никулин, режиссер М. Калатозов), об известном русском флотоводце адмирале Ушакове (автор сценария А. Штейн, режиссер М. Ромм), о великом кобзаре Тарасе Шевченко (автор сценария и режиссер И. Савченко), о крупнейшем русском путешественнике Пржевальском (авторы сценария А. Спешнев и В. Швейцер, режиссер С. Юткевич), о великом акыне казахского народа Джамбуле (авторы сценария Н. Погодин и А. Тажибаев, режиссер Е. Дзиган).

На экране должны ожить образы пьесы Вс. Вишневского «Незабываемый 1919-й» (режиссер М. Чиаурели). Культуре нашей страны посвящаются фильмы «Песни дружбы» (автор сценария Я. Максименко, режиссер В. Строева) о Государственном ордена Ленина академическом Большом театре Союза ССР, «Наши песни» (авторы сценария Л. Любашевский и С. Кара, режиссер С. Васильев) о Краснознаменном ансамбле песни и пляски Советской Армии, о народном творчестве и расцвете советского песенного искусства, «Садко» (автор сценария К. Исаев, режиссер А. Птушко) по мотивам русских былин. О героических подвигах грузинских альпинистов расскажет картина «Покорители вершин» (авторы сценария Н. Тихонов и Д. Рондели, режиссер Д. Рондели).

Советской кинематографии предстоит создать в 1951 году большое количество документальных и научно-популярных фильмов, провести серьезную творческую работу по дублированию кинокартин на языки народов СССР.

Перечисленные выше, а также и другие фильмы, над которыми будут работать мастера советского кино в этом году, свидетельствуют о том, что кинематографии предстоит большая, напряженная работа. Советский народ ждет от самого массового из искусств вдохновенного проникновения в гущу жизни, ждет ответы на свои высокие духовные запросы.

Дело чести нашей кинематографической армии оправдать высокое доверие партии и народа и создать высокоидейные, правдивые произведения, достойные великой Сталинской эпохи.

Опубликованное недавно обращение коллектива Ленинградской ордена Ленина киностудии Ленфильм ко всем работникам советской кинематографии призывает к развертыванию социалистического соревнования за досрочный выпуск высокоидейных кинокартин, мобилизующих советский народ на успешную борьбу за коммунизм.

Призыв ленинградцев нашел горячий отклик: творческое социалистическое соревнование, развернувшееся в среде кинематографистов, вселяет уверенность, что кинематография с честью выполнит возложенные на нее почетные задачи.

Советские киноработники живут одним желанием — отдать свои силы, свой опыт и знания великому народу, творцу светлого коммунистического общества.

Успешное выполнение задач, стоящих перед кинематографией в 1951 году, явится лучшим ответом на заботу партии и народа о советском социалистическом киноискусстве!

В ТЫЛУ КАК НА ФРОНТЕ.
ВПЕРЕД КОМСОМОЛЬЦЫ!

Демократическая ГЕРМАНИЯ

Л. Погожева

Седьмого октября 1949 года в Берлине было провозглашено создание Германской демократической республики. 11 октября президентом новой республики был избран верный соратник Эрнста Тельмана — Вильгельм Пик. В центре Европы родилась новая демократическая миролюбивая республика.

Приветствуя в эти знаменательные дни немецкий народ, товарищ Сталин писал:

«Образование Германской демократической миролюбивой республики является поворотным пунктом в истории Европы»[1].

Создание Германской демократической республики стало возможным в результате победы Советского Союза над германским фашизмом и в результате глубоких демократических преобразований, осуществленных в послевоенные годы.

Главной темой документального фильма «Демократическая Германия» и является рассказ о происшедших и происходящих глубоких демократических преобразованиях, в корне меняющих облик Восточной Германии.

Этой главной теме, имеющей огромное политическое значение и раскрытой исключительно многосторонне, на разнообразных живых примерах, подчинены другие темы фильма, создающие вместе единую гармоничную картину строительства новой Германии.

В фильме рассказ о государственном и экономическом строительстве республики дан не в статике, а в развитии, в динамике. Жизнь Германии показана на протяжении пяти лет от Потсдамской конференции 1945 года до III съезда Социалистической единой партии Германии, открывшегося 20 июля 1950 года в Берлине.

[1] «Правда», 14 октября 1949 г.

Автор-режиссер Микола Садкович. Сценарий М. Садковича при участии Л. Варламова и Ю. Королькова. Текст А. Суркова, читает Ю. Левитан. Главный оператор Г. Бобров. Операторы: И. Бессарабов, П. Касаткин, Д. Каспий, А. Листвин, А. Семин, Э. Ничман, Г. Яворский, А. Байбус, Фадюнц. Музыкальное оформление: М. Муравлева, С. Смирнова. Дирижер В. Васильев. Звукооператор Д. Овсяников. Художник В. Крестьянинов. Редактор А. Виноградова. Директор картины И. Дюков. В фильме использована немецкая классическая музыка и песни современных немецких и советских композиторов.

Производство Центральной ордена Красного Знамени студии документальных фильмов и Германской студии документальных фильмов «Дефа».

Москва—Берлин, 1950 г.

Этот съезд, приняв важнейшее решение о первом пятилетнем плане развития народного хозяйства республики, закрепил достигнутые успехи и открыл немецкому народу путь к достижению новых побед.

Акцентируя внимание на главнейших моментах жизни республики за истекшие пять лет, авторы фильма создают правдивый и яркий образ современной демократической Германии, показывают ее непосредственных строителей — людей из простого трудящегося народа.

На экране один за другим появляются выразительные эпизоды, рассказывающие о том, как в Восточной зоне Германии очищалась земля от следов позора и преступлений, как все еще останавливался на пашне земледелец, чтобы убрать мину или отбросить попавший под лемеха плуга пулемет, как шли рабочие фабрик и заводов очищать и восстанавливать городское хозяйство, как возвращались люди на родные места, как открывались витрины магазинов, а из тоннеля метро выходил поезд.

Земля народу! Этот закон, принятый в начале октября 1945 года, разрушил вековую несправедливость, царившую в немецкой деревне. В фильме на живых конкретных примерах показана самая сущность аграрной реформы: получает землю батрак Теодор Верт, приводит к себе во двор корову бедняк Пауль Нойман.

Судьбы этих простых людей, смущенно улыбающихся перед кинсаппаратом, типичны для сегодняшней демократической Германии, и коротенький рассказ об их судьбах говорит больше о происшедших в стране переменах, чем сказали бы об этом самые пышные и длинные речи. Земля возвращена народу. Мы видим, как комиссия народных представителей вышла на поля, еще недавно принадлежавшие нацистскому помещику.

Выполняя Потсдамское решение, советское правительство вернуло пленных немецких солдат на родину. Среди них мы видим рабочего Курта Лизе. Он идет на завод Хендигсдорф, принадлежавший ранее концерну фашиста Флика. То, что Курт Лизе видит своими глазами, поражает его: завод восстановлен и отдан народу. В массе рабочих уже родилось совершенно новое отношение к труду.

Еще об одной судьбе коротко, но выразительно рассказывает фильм — о судьбе шахтера Адольфа Хеннеке, выполняющего 386% плана. Его имя прозвучало на всю страну. Его примеру последовали многие.

Картина новой жизни в демократической Германии была бы неполной без рассказа о судьбах этих простых людей, полных решимости трудиться для дела мира.

Но авторы фильма не ограничиваются рассказом о частных судьбах. Сегодня в Германии жизнь выплеснулась на улицы и площади. Это кипящая, бурная жизнь! Еще лежат в развалинах целые кварталы, еще далеко не все залечены раны, еще существует искусственное разъединение Германии на четыре зоны. Однако старинные часы на башне уже начали новый счет времени. Улицы Восточного сектора Берлина полны народа. Идет восстановление и строительство. Открываются театры, галереи, выставки и университеты, происходят съезды, конференции, демонстрации, уличные шествия, спортивные праздники. И во всем можно заметить рождение нового!

Как бы ни были разнообразны события, происходящие сегодня в демократической Германии,— они все говорят об одном: о стремлении немецкого народа к мирному труду во имя счастливого будущего.

Это будущее принадлежит молодежи, и оно должно быть прекрасным и мирным. В фильме умело показана немецкая молодежь, выходящая на улицы сел и городов, чтобы громко и властно заявить о своем желании бороться за мир и демократию.

Совершенно закономерно для замысла и стиля фильма и в полном соответствии с жизненной правдой рассказ о частных судьбах сочетается с рассказом о судьбах всего народа — лирическое с эпическим.

Авторам, операторам и режиссеру фильма удалось уловить пульс деятельной жизни Германии, показать с эпическим размахом то главное, чему мы сегодня являемся свидетелями. Массовые эпизоды фильма отличаются особенной выразительностью. Они наглядно показывают солидарность немецкого народа в борьбе за единую демократическую Германию.

Картины новой жизни этой Германии сменяются в фильме рассказом о том, что происходит в Западном секторе Берлина.

На улице Берлина плакат: «Вы въезжаете в американскую зону». Там — другой мир. Мир американизированной Германии.

Замысел контрастного сопоставления двух антагонистических миров интересен и правилен. Но в силу ряда причин кадры, показывающие жизнь Западной Германии, оказались менее удачными, а иногда просто поверхностными, лишь вскользь рассказывающими о происходящем. В этих кадрах авторам пришлось скудное изображение подкреплять дикторским текстом. Текст интересен. Он ироничен, остер, в нем присутствует необходимый публицистический пафос. Но этого текста слишком много, значительно больше, чем подкреплено изобразительным материалом. А в самом изобразительном материале нет ничего нового, свежего, наблюденного острым глазом: мы видим только то, что нам уже было известно по другим источникам. Тем не менее даже из этого скудного материала — черная биржа, безработные, марширующие войска, витрины магазинов, нелепые и оскорбительные для немцев плакаты—можно вынести ясное представление о положении в маршаллизированной американцами Западной Германии.

Не отличается новизной приема экспозиция фильма, где авторы говорят о прошлом Германии. Стало своеобразным шаблоном для наших документальных фильмов вести рассказ о мрачном тяжелом прошлом того или иного народа на фоне старинной архитектуры, скульптуры, просто пейзажа. Мы видим старинный замок в зелени, улицу города с памятником, а диктор говорит: «Отсюда, из этих старинных юнкерских поместий, не раз протягивались жадные руки к чужому добру...» Такой прием едва ли можно назвать удачным.

Сила и значение фильма не в этих частях, где рассказывается о Западном секторе или о прошлом Германии. Она в рассказе о сегодняшнем дне Германии, в остром, умном и ярком освещении и сопоставлении реальных фактов, в умелом отборе материала и в интересной, образной его организации.

Многие кадры фильма запоминаются как обобщающий символ, глубоко раскрывающий смысл происходящего. Таков, например, кадр с часами или неоднократно повторяющаяся эмблема Социалистической единой партии Германии и многие другие кадры.

Советское документальное кино уже создало немало произведений, доказавших, что искусство документального кино способно к большим художественным обобщениям, к созданию выразительных, ярких образов.

Эстетика социалистического реализма, требующая от искусства в первую очередь глубоко правдивого изображения действительности, взятой в ее ведущих, главных тенденциях, предполагает безграничные возможности и для искусства очерка, биографии, исторического полотна.

Жизнь сегодня полна такими волнующими событиями, каких не придумает самая пылкая фантазия художника. Но говоря об этой правде жизни, художник-публицист должен показывать ее не как случайное и единичное, а как типичное, характерное для времени и народа.

По отношению к нашему документальному фильму, включая анализируемый нами фильм, вполне применим термин «художественная публицистика». Ибо авторам советских документальных фильмов присуще умелое использование приемов художественного творчества, хотя это и не означает отказа от специфики документального кино, оперирующего фактом, не прибегающего к вымыслу, актерскому образу и т. д.

В фильме «Демократическая Германия» сценарный план, работа операторов, монтаж, музыка, цвет, дикторский текст — все подчинено раскрытию главной темы, выявлению образа демократической Германии, взятой в важнейших деталях и в целом. Авторы сумели подчеркнуть мысль о том, что происходящие сегодня в Германии преобразования, затронувшие все сферы жизни народа, важны не только для Германии, но и для всей Европы. На это, как известно, указал в своей приветственной телеграмме товарищ Сталин. Эта же мысль была развернута и в отчетном докладе Вильгельма Пика на III съезде Социалистической единой партии Германии, указавшего на значение происходящих в Германии событий для всего мира:

«Мы твердо решили итти вперед в тесном нерушимом содружестве с Советским Союзом, странами народной демократии, с Китаем и со всеми миролюбивыми народами мира».

Конечно, фильм далеко не исчерпывает тему. Разносторонний показ изменений в жизни демократической Германии нельзя исчерпать в одном, даже очень хорошем и большом киноочерке. Жизнь идет вперед. Уже наступил 1951 год — первый год германской пятилетки. Много новых славных имен простых немецких тружеников стали известны за это время.

Но рассматриваемый нами киноочерк о демократической Германии не устареет, ибо это не только хроника, не только летопись прошедших событий: фильм правдиво, эмоционально и художественно рассказывает о главных тенденциях в жизни демократической Германии. Следовательно, он создает цельный и яркий образ страны и народа. И как бы ни менялись факты в быстро текущей жизни, главное в созданном образе останется верным надолго.

В этом — значение фильма.

ОСВОБОЖДЕННЫЙ КИТАЙ

А. Таланов

Высокие горы, разрывая облака, упираются в голубизну неба. Полноводные реки, песчаные пустыни, плодородные поля, банановые рощи и бамбуковые заросли, снежные просторы...

Необъятная страна великого народа.

Китай...

Сменяется кадр за кадром. И каждый взволнованно и правдиво повествует зрителю о жизни освобожденного Китая, об огромном трудовом подъеме многомиллионного народа, который под руководством Китайской коммунистической партии и ее вождя Мао Цзе-дуна открыл новую эру в своей истории.

Перед создателями фильма стояли сложные задачи. Как охватить и запечатлеть огромный материал, который должен отобразить жизнь великого народа? Ведь здесь все значительно, интересно, важно: трудовой народ, сбросивший вековой гнет императорских династий, феодалов, империалистов; легендарные герои народно-освободительного движения; вожди великой коммунистической партии; пафос напряженной революционной борьбы и упорного созидательного труда; величие культуры и мощь талантливого народа... Казалось бы, невозможно все это отразить в одном документальном фильме. И все же эта сложнейшая задача решена — такой фильм создан.

Глубокая жизненная правдивость и страстная политическая направленность отмечают это выдающееся произведение советского и китайского киноискусства. В нем нашли место широкие исторические обобщения, не забыты и интереснейшие подробности жизни сегодняшнего Китая.

Перед нами страна древнейшей культуры. Безвестные труженики — художники, скульпторы, резчики по металлу и дереву — строили красивейшие дворцы, пагоды, храмы. Но долгие века, по образному выражению вождя китайских коммунистов Мао Цзе-дуна, «над китайским народом довлели две горы: феодализм и империализм».

Высится Великая китайская стена, построенная две тысячи лет назад и преграждавшая путь набегам кочевников. Толстая каменная стена тянется на 2500 километров. А вот богатые дворцы Пекина, резиденции императоров Маньчжурской династии. Среди невысоких гор и тихих озер расположился старинный город Ханьчжоу, где сохранились замечательные памятники зодчества. А далее — чудовищный и зловещий город, где еще так недавно американские империалисты жестоко эксплуатировали китайских тружеников. Это Шанхай.

С волнующей убедительностью авторы фильма показывают грабительскую политику империалистов в Китае. Нагло развевались в Шанхае флаги империалистических держав, охранявшие иностранные банки, концессии, акционерные общества.

Угнетатели ограждали свои дома колючей проволокой, превращали их в доты, рассчитывая оружием удержать в повиновении свободолюбивый народ. Грозным обличительным документом выглядят кадры фильма, показывающие тюрьму в Шанхае, спроектированную в Лондоне по образцу американского Синг-Синга. В этом металлическом застенке годами томились лучшие люди Китая.

Фильм наглядно и последовательно повествует о напряженной революционной борьбе китайского народа. Перед зрителем разворачиваются славные страницы этой борьбы. Создатели фильма выразительно использовали исторические документы, кадры старой кинохроники, гравюры и картины китайских художников.

Нельзя без волнения смотреть кадры фильма, посвященные героической борьбе верных сынов китайского народа, стойко и непоколебимо отстаивавшего свою свободу и независимость.

Великая Октябрьская революция в России подняла национально-освободительное движение в Китае на новую ступень. Мы видим на экране великих вождей народов В. И. Ленина и И. В. Сталина в дни становления советской власти в нашей стране. И по-особому убедительно звучат в фильме слова Мао Цзе-дуна:

«Орудийные залпы Октябрьской революции донесли до нас марксизм-ленинизм».

Создатели фильма кропотливо отобрали кадры кинохроники, запе-

Автор-режиссер Сергей Герасимов. Режиссер Э. Волк. Операторы: Н. Блажков, М. Гиндин, В. Киселев, Б. Макасеев, Б. Петров, В. Рапопорт, А. Хавчин. Литературные консультанты: М. Капица, Чжоу Либо. Музыкальный консультант, композитор Хэ Шидэ. Музыкальное оформление А. Ройтмана. Звукооператоры: Б. Нестеров, К. Гордон. Текст читает Л. Хмара. Директоры картины: А. Кузнецов, Я. Светозаров. Производство Московской киностудии имени М. Горького и Пекинской киностудии Китайской Народной Республики, 1950 г.

чатлев важнейшие этапы революционной борьбы китайского народа. Мы видим, как год от года мужала коммунистическая партия Китая. 1935 год... На экране Мао Цзе-дун. Он во главе железного потока революции. Китайская Красная Армия совершает великий поход. Мужественные солдаты революции идут через снежные горы, преодолевают бурные реки, с жестокими боями проходят 12 тысяч километров.

Ширится и растет фронт борьбы, возглавляемый коммунистической партией. Лучшие представители народа — рабочие, крестьяне, студенческая молодежь — не жалеют жизней во имя великой цели. Кадры фильма неопровержимо подтверждают вещие слова товарища Сталина, сказанные четверть века назад: «Силы революционного движения в Китае неимоверны. Они еще не сказались как следует. Они еще скажутся в будущем»[1].

С большой выразительностью повествует фильм о трудовом патриотическом подъеме, охватившем строителей новой жизни в Китае. Народ свободно расправил плечи после многовекового гнета. Он ликует. Несутся по всей стране звонкие песни свободы. Китай строится. Мы видим на экране воинов, прошедших героический путь от первых революционных боев до победоносных сражений с наймитами англо-американских империалистов. Верные сыны народа, сняв военную форму и надев традиционную синюю одежду китайских тружеников, посвящают себя строительству новой, мирной жизни.

Из пепла и руин возрождаются заводы и фабрики, разрушенные бомбами, которые были сброшены с американских самолетов. Вновь оживают потухшие домны. Радостной улыбкой светится лицо девушки, ведущей трактор, присланный из Советского Союза. Не покладая рук, трудятся сталевары, наслаждаясь свободным, вдохновенным трудом.

Советские кинооператоры сумели интересно и содержательно рассказать о жизни освобожденного народа во всем ее многообразии. В коротких эпизодах запечатлены исторические сдвиги, происшедшие в жизни Китая. Вот, например, несколько кадров, посвященных аграрной реформе. В деревне Сен Гоу крестьяне судят помещика за многие злодеяния, совершенные им в годы японской оккупации и при гоминдановском режиме. Один за другим выступают крестьяне, и каждый из них предъявляет свой счет за тяжкие оскорбления, издевательства и притеснения. Гневно и страстно говорит старая крестьянка. С горячим обличением выступает молодой крестьянин. Его внимательно слушает старик с морщинистым горестным лицом. Народный суд справедлив и неумолим. Неопровержимые улики заставляют тирана виновато склонить голову.

Киноаппарат фиксирует знаменательную и торжественную сцену: освобожденные от кабальной зависимости крестьяне сжигают на костре старые долговые обязательства, расписки, купчие крепости. От этих документов извечного рабства остается лишь куча пепла. Крестьяне получают документы на свободное владение землей.

В этом коротком, но выразительном эпизоде операторы сумели правдиво и живо отразить величайшую историческую веху в жизни китайского народа. Просто и убедительно показаны и другие значительные события в жизни освобожденного народа.

Мы видим, как по призыву коммунистической партии во многих городах и селах страны миллионы людей ликвидируют свою неграмотность, как студенты Пекинского университета овладевают различными науками, как ученые открывают новые пути в науке. Нам показывают огромные аудитории народно-революционного университета, в котором учится свыше шести тысяч человек.

Большим достоинством фильма является то, что в нем показаны в гармоническом единстве обобщенные картины жизни народа, страны и конкретное, индивидуализированное изображение отдельных людей. Зрителю хорошо запоминаются характерные черты солдат народной армии, передовых рабочих, крестьян, студентов.

Фильм превосходно передает горячие и дружеские чувства китайского народа к советским людям, его безграничную любовь к вождю и учителю всего прогрессивного человечества — Иосифу Виссарионовичу Сталину.

Волнующи кадры, посвященные празднику на Красной площади в Пекине в день основания Китайской Народной Республики. Это поистине величественная картина! Операторы запечатлели счастливые лица людей, благоговейно несущих портреты великого друга китайского народа товарища Сталина и вождя китайских коммунистов Мао Цзе-дуна.

Грандиозное празднество ликующего народа, красочное шествие демонстрантов, богатство и своеобразие окружающей природы — все это авторы фильма отлично воспроизвели на экране, искусно использовав многообразную палитру цветного кино. Поэтому красочные сцены народного праздника в Пекине, проникнутые неотразимой жизненной силой и мощью, особенно пленяют своей живописностью.

Авторы фильма сумели темпераментно рассказать об единодушной борьбе за мир многомиллионного китайского народа. Мы видим, как представители самых различных слоев населения Китая, в течение долгих лет испытывавшие жестокие тяготы войны, ставят свои подписи под Стокгольмским Воззванием.

Фильм вселяет твердую уверенность, что мужественные сыновья и дочери китайского народа никогда не отступят перед врагами мира. Фильм ярко передает страстные чувства и непоколебимую волю простых людей освобожденного Китая, идущего вперед к счастливой светлой жизни. Этих людей объединяет беззаветный патриотизм, революционная сознательность, преданность высоким идеям революционного преобразования своей страны, и радостное сознание, что рядом находится верный и надежный друг — братский советский народ.

Фильм изобилует богатейшим фактическим материалом, который знакомит зрителя с важнейшими чертами нового строя освобожденного Китая. Красочные зарисовки типических явлений и обширная галерея портретов различных людей — строителей новой жизни — имеют огромное познавательное значение.

«Освобожденный Китай» удачно развивает принципы советской документальной кинематографии — глубокое проникновение в сущность явлений действительности и страстную, подлинно партийную целеустремленность в изображении событий. Фильм ярко и глубоко раскрывает образы строителей новой жизни, борцов за мир и демократию.

Следует отметить ясность и точность драматургии фильма в целом. Чувствуется строгая продуманность и композиционная четкость его сценарного плана, которая позволила подчинить единой идее обильный фактический материал и в то же время многогранно отразить важнейшие факты исторической жизни нового, свободного Китая.

Участие в создании фильма работников Пекинской киностудии несомненно содействовало успешному решению поставленной задачи подлинно реалистического изображения жизни и людей освобожденной страны.

Фильм «Освобожденный Китай» — плод творческого содружества мастеров советского и китайского киноискусства — неопровержимое доказательство нерушимости дружбы и братства двух великих народов, идущих в авангарде борцов за мир и счастье всего прогрессивного человечества.

---

[1] И. В. Сталин. Соч., т. 7, стр. 293.

ДАЛЕКО ОТ МОСКВЫ

К. Парамонова

Жизнь талантливой книги, как и человеческая жизнь, красива и поучительна. Ценность такой книги состоит в том, что она обогащает сознание народа, помогает народу, воспитывает его,— словом, находится на вооружении народа. Советская литература в процессе своего сложного поступательного развития обогатилась многими художественными произведениями, которые по праву могут быть названы ее золотым фондом. Сюда прочно вошла и книга В. Ажаева «Далеко от Москвы».

Талантливость писателя, его глубокое знание жизни позволили отразить в романе важнейшие явления советской действительности. Героями романа являются не отдельные одаренные личности; его главный герой — советский трудовой коллектив партийных и непартийных большевиков. Труд показан в романе не как стихийный процесс одиночек, а как сознательное, всенародное, неодолимое движение к коммунизму.

Самоотверженные советские патриоты целиком отдают себя важному для государства строительству нефтепровода. И в горниле этого напряженного, сурового, но всепокоряющего своей красотой коллективного труда рождается, выкристаллизовывается новый герой, неведомый никаким литературам прошлого, — социалистический коллектив; формируется новый, социалистический характер, и каждый человек в этом созидающем творческом труде находит свое, положенное ему в жизни, место.

Но процесс становления коллектива, созидания нового человеческого характера не протекает стихийно, механически, так сказать «в труде вообще». Этим процессом руководит большевистская партия, предвидящая перспективы исторического развития и ведущая наш народ к коммунизму. Заслуга В. Ажаева именно в том, что тема народа у него органически переплетена с темой партии, так же, как неразрывны партия и народ в нашей жизни.

Вполне естественно, что роман «Далеко от Москвы» привлек внимание кинематографистов.

Экранизация такого значительного по размеру и сложного по архитектонике произведения, как «Далеко от Москвы», чрезвычайно трудна. Восемьсот страниц текста, огромное количество действующих лиц, множество событий, многообразие человеческих судеб — все это должно быть уложено в фильме, рассчитанном на жесткие рамки длительности сеанса.

Следует сказать, что проблема экранизации до сих пор остается одной из сложнейших проблем. Наши кинодраматурги и режиссеры знают в этой области и большие успехи, и тяжелые поражения. Творческие споры вокруг каждого опыта экранизации лишь убеждают в том, что готовых рецептов здесь не существует и что экранизация для кинохудожников совсем не асфальтированная дорожка...

Зачастую за самостоятельность и добросовестность в работе сценариста принимается его стремление во что бы то ни стало по-своему переделать или написать совсем заново многие сцены и эпизоды первоисточника. Такое стремление обычно выдает слабости сценариста и большей частью приводит к отрицательным результатам. Истинный путь лежит в нахождении адэкватного первоисточнику драматургического решения.

Именно на этот путь и встал М. Папава. Вдумчивый и опытный кинодраматург, он нашел такое драматургическое решение, которое соответствует эпической форме литературной первоосновы и сохраняет в кинофильме ее новаторскую особенность. Так же, как и в романе, в сценарии, а затем в фильме, поставленном А. Столпером, главным героем является коллектив строителей нефтепровода, а не отдельные люди с их обособленными судьбами.

Как и в романе, развитие сюжета в сценарии и фильме связано с ростом и становлением трудового коллектива, с вдохновенным процессом строительства.

Стараясь сохранить эпическую масштабность романа, сценарист и режиссер показали в фильме широкий фон строительства, картину всепобеждающего труда советских людей.

Основные этапы прокладки нефтепровода освещены хотя и не столь полно, как в романе, но достаточно ярко. Создание руководящего штаба, принятие нового проекта, рождение передовых методов строительства нефтепровода, борьба за стройку, энергичная трудовая битва на трассе — все это живет и дышит в фильме, как «дышит наша трасса, живет и борется», — по выражению начальника стройки Батманова.

Сохранив максимальное количество действующих в романе персонажей, сценарист и режиссер не растеряли их человечески-индивидуальных качеств и особенностей. Выделив главных действующих лиц — Батманова, Залкинда, Беридзе, Ковшова, Рогова, Тополева и других, рассказав о них подробнее и полнее, чем о других действующих лицах, авторы фильма не сделали их «героями» в традиционном понимании. Фильм рассказывает не столько об отдельных людских судьбах, сколько о судьбе коллектива в целом, о судьбе важного государственного задания. Поэтому даже второстепенные, эпизодические роли, такие, например, как роль шофера Махова, рабочего Умары Магомета, рыбака Карпова и многих других, оказались так же важными для развития сюжета, как и главные персонажи, они внесли в фильм конкретные признаки той ге-

Н. Охлопков в роли Батманова

ройки, того творческого созидания, которые столь органически присущи всем передовым советским людям.

Несмотря на некоторый схематизм, в целом верное и интересное решение экранизации романа сценаристом М. Папава было чутко воспринято и обогащено режиссером А. Столпером.

Атмосфера свободного, социалистического труда передана в фильме особенно удачно. Показан не просто труд, а труд творческий, новаторский, приносящий человеку огромное счастье. И счастье это — в созидании, в ощущении своей необходимости для общего дела, для коллектива в целом, для своей великой Родины, ведущей борьбу за коммунизм.

Главный инженер Беридзе разрабатывает проект строительства нефтепровода, рассчитанный на широкую помощь народа; шофер Махов предлагает простое и мудрое решение, как наиболее целесообразно развозить трубы по трассе; Таня Васильченко создает бригаду комсомольцев и обучает связистов в процессе работы; инженер Тополев решает сложную производственную задачу — прокладки трубопровода по дну замерзшего пролива... Все эти новаторские предложения выходят как бы из недр самого народа и выглядят в фильме как естественное проявление высокой сознательности советских людей. И там, где люди работают с таким вдохновением и так самозабвенно, как сварщик Умара Магомет, Махов или Рогов, где все помыслы людей обращены к труду, в котором заключено их огромное счастье, — там не может быть застоя, там выполняются самые трудные и сложные задачи!

Авторы показали труд советских людей просто и убедительно, нашли для этого выразительные, точные детали. Мы видим, с каким огромным трудом комсомольцы прокладывают линию связи, как в мороз и пургу развозят шоферы трубы, как взрывают лед для прокладки трубопровода, как Умара Магомет не хочет прекращать работу в буран, как рвется в тайгу Генка Панков...

Сцена, в которой Батманов разговаривает по селектору с начальниками трех боевых участков, ярко передает трудовой подъем строителей. Мы ощущаем здесь, с каким энтузиазмом работают наши рабочие коллективы, в каком тесном единстве находятся командиры наших строек с массой строителей. Это же мы видим и в том, как подчиненные Рогова подсказывают своему начальнику более короткие сроки развозки труб, и в той непосредственности, с какой Умара Магомет, перебивая Ковшова, заверяет, что переходящее Красное знамя до конца стройки будет принадлежать их участку.

Режиссер и актеры с большой художественной правдой показали радость социалистического всепобеждающего труда, которая окрыляет советского человека.

Еще в фильме «Повесть о настоящем человеке» А. Столпер проявил умение тонко раскрывать облик простого советского человека, умение увидеть и показать черты нового в рядовых людях. В «Повести», посвященной, казалось бы, одному герою, А. Столпер сумел показать природу героического подвига Мересьева: отважный летчик был взращен, воспитан и поддержан советским обществом — коллективом советских людей. «Сильной личности» (одиночке в условиях буржуазного общества), воспетой в свое время рядом зарубежных писателей, советская литература и киноискусство противопоставили сильную, волевую личность, как выразительницу сил и интересов народа, как неотъемлемую часть коллектива свободных, спаянных великой целью людей. Блестящий ансамбль актеров, исполнявших в «Повести о настоящем человеке» даже небольшие эпизодические роли, был подобран А. Столпером так, чтобы рельефнее показать силу коллектива советских людей. В фильме «Далеко от Москвы» А. Столпер вновь удачно решает ту же задачу.

Режиссерская манера А. Столпера отличается простотой выразительных средств. В его картинах ощущается сознательный отказ от «эффектных» приемов: в решении мизансцен, в трактовке образов, в передаче обстановки, в которой действуют его герои, А. Столпер стремится воссоздать советскую жизнь в ее самых реальных и типичных проявлениях. Исполнители ролей выбраны А. Столпером в полном соответствии с теми

Л. Свердлин в роли Залкинда

жизненно правдивыми характеристиками, которые известны по роману.

Артист Н. Охлопков создал образ начальника строительства Батманова — опытного организатора и политического руководителя. Режиссер и исполнитель роли нашли хорошие, точные краски, характеризующие богатство внутреннего мира, ум и силу этого незаурядного человека. Батманов—Охлопков присутствует почти во всех эпизодах, и всякий раз зрителям открываются все новые и новые его качества.

Вот Батманов сурово и требовательно отчитывает инженера Ковшова и Рогова за непонимание важности работы в тылу. Его слова жестоки, но зрители видят, что искренний порыв молодых людей, стремящихся отдать свои силы Родине в грозный час войны, понятен и близок Батманову. И поэтому он, как чуткий и внимательный педагог, как старший товарищ, объясняет Ковшову и Рогову, как важно, чтобы они здесь, в тылу, раскрыли свои дарования, отдали Родине все свои силы.

В сцене обсуждения нового проекта нефтепровода мы снова видим внимательное и умное лицо Батманова—Охлопкова. Он мало говорит, внешне скупо выражает свое отношение к спору, но зрители чувствуют ход его размышлений и ту оценку, которую он мысленно дает каждому из выступающих. «Я не могу вместо нефтепровода подать правительству еще одну докладную записку», — говорит он, и зрители верят, что Батманов вместе со своими помощниками сделает все, чтобы выполнить трудное государственное задание.

П.Кадочников в роли Ковшова

Сценарий М. Папава по роману В. Ажаева. Режиссер-постановщик Александр Столпер. Режиссер Е. Зильберштейн. Операторы А. Шеленков и Чен Ю-лан. Композитор Н. Крюков. Гл. художник Е. Куманьков, художники: В. Этингер, М. Карякин. Звукооператор Н. Тимарцев. Текст песни Е. Долматовского. Монтаж А. Кульганек. Комбинированные съемки: оператор Б. Хренников, художник М. Семенов. Художники-гримеры А. Анджан, Н. Печенцов. Оркестр Министерства кинематографии СССР, дирижер А. Гаук. Директоры картины М. Левин и О. Караев.

В ролях: Батманов — Н. Охлопков, Залкинд — Л. Свердлин, Ковшов — П. Кадочников, Беридзе — В. Квачадзе, Тополев — А. Ханов, Грубский—Г. Кириллов, Таня — Т. Махова, Женя—И. Киселева, Рогов— С. Столяров, Либерман — В. Владиславский, Умара-Магомет — М. Бернес, Махов — Л. Кмит, Солнцев — С. Крылов, Мерзляков — П. Оленев, Ефимов—В. Соловьев, Карпов—Б. Бибнов, Петя Гудкин — С. Гурзо, Генка Панков—П. Иванов.

Производство Московской ордена Ленина киностудии «Мосфильм», 1950 г.

Батманов не только хозяйственник, он — политический руководитель, тесно связанный с массой и понимающий ее силу. В сцене на участке Мерзлякова, когда Батманов находит общий язык с рабочими, особенно ярко проявляются его замечательные качества большевика. «Я приехал, чтобы поработать здесь вместе с вами, товарищи», — обращается он к рабочим. И в этих немногих скромных словах хорошо выражена тесная связь Батманова с народом.

В фильме почти ничего не сказано о личной жизни Батманова. Лишь в сцене с Генкой Панковым, рассказывая мальчику о гибели его отца, Батманов признается и в собственном горе — у него тоже погиб сын. Слегка смущаясь, этот суровый, требовательный и в то же время большой доброты человек предлагает Генке заменить ему погибшего отца. В этой сцене Н. Охлопков сумел талантливо передать волнение человека большой души, сильной воли, огромной внутренней теплоты.

Разнообразные краски находит для создания образа молодого инженера Ковшова актер П. Кадочников. Искренность, свойственная этому актеру, как бы сливается с нашим представлением о Ковшове из романа. Он всей душой стремится уехать на фронт, просто и задушевно разговаривает с Женей Козловой, с неподдельным интересом слушает по селектору разговор Батманова с Роговым, искренно радуется успеху строителей каждого участка. Кадочников передает мысли и чувства Ковшова с большой жизненной правдой и убедительностью.

По-новому раскрыл свое актерское дарование С. Столяров, исполняющий роль инженера Рогова. В этом образе им хорошо выражены могучие силы советского человека, ярко проявившиеся в период тяжелых военных испытаний.

Творческую инициативу народа, его сознательность и понимание стоящих перед ним задач ярко и убедительно передал режиссер и в сцене с шоферами на участке Рогова. Артисты Л. Кмит и С. Крылов в небольших эпизодах создали запоминающиеся образы советских патриотов.

В новом качестве проявил свое актерское дарование М. Бернес, удачно исполняющий роль Умары Магомета.

К сожалению, образ парторга Залкинда в фильме слабее созданного в романе. Талантливый и разносторонний артист Л. Свердлин не сумел передать живых черт партийного руководителя большого масштаба. Он постоянно присутствует в фильме, но его речи и беседы с людьми носят однообразный, декларативный характер. По роману мы знаем, что Залкинд был душой коллектива, что

В. Квачадзе в роли Беридзе

стоило ему только появиться среди людей, как его обступали, расспрашивали, делились с ним своим горем и радостями. Свердлин в образе Залкинда чрезвычайно однообразен. Обаятельная улыбка, многозначительный взгляд — вот, пожалуй, и все, к чему он прибегает для создания образа.

Недостаточно выразителен и образ главного инженера Беридзе (актер В. Квачадзе). Здесь вина не только исполнителя, но и режиссера: видно, что А. Столпер ставил перед актером одинаковые задачи для совершенно различных сцен. Поэтому и Беридзе — человек темпераментный, горячий, порывистый — оказывается в фильме столь же однообразным, как и Залкинд.

Женские роли в фильме исполняют две молодые актрисы, впервые снимающиеся в кино. Несмотря на то, что в сценарии роль Жени Козловой значительно сокращена, актриса И. Киселева сумела найти для образа Жени разнообразные живые краски. Нарочитая бойкость, с которой она обращается к Алексею Ковшову во время расчистки ледовой дороги, или напряженное внимание, передающее ее тревогу за Алексея, искренность, прямота и вместе с тем подкупающая мягкость, которые она проявляет во время своего выступления на собрании, — все это создает образ простой советской девушки с глубоким внутренним миром. Особенно искренно проведена актрисой сцена прощания с Алексеем, в которой она сумела передать очень сложную гамму чувств. В этом взволнованном разговоре ощущается и глубина ее любви, и большая, красивая гордость женщины, и то, как трудно ей сказать Ковшову, что сейчас тво-

Т. Махова в роли Тани

рится у нее на душе. Главное же, чего достигает молодая актриса и что по-настоящему свидетельствует о ее таланте, это то, как показывает она свою победу над неразделенным чувством: мы остаемся в убеждении, что Женя обязательно будет счастлива, так как не может быть несчастливым человек с такой душевной силой, с таким богатым внутренним миром!

В игре актрисы Т. Маховой (Таня Васильченко) видна связанность и неровность. Она хорошо проводит сцену в пакгаузе. Ее требовательность в разговоре с командирами стройки намечает образ прямой и смелой комсомолки, глубоко понимающей свою ответственность за выполняемое дело. Здесь вполне закономерна некоторая прямолинейность ее речи. Однако в дальнейшем образ Тани Васильченко становится маловыразительным. Она на тех же высоких нотах, с некоторой грубой интонацией защищает Тополева перед Беридзе; не находит интересного психологического рисунка в лирических сценах.

Операторская работа в фильме органически сливается с замыслом режиссера, с его творческой манерой простого, реалистического рассказа о большом трудовом подвиге мужественного коллектива советских людей в тяжелые дни войны.

Мастерство операторов А. Шеленкова и Чен Ю-лан заключается прежде всего в том, что их работа «не выпирает»: они не навязывают постановщику фильма сложных композиций, эффектных технических решений. Они идут по более трудному пути, стремясь каждый эпизод снять как можно проще, создать впечатление подлинности, живой хроникальности, документализма. Так сняты объекты стройки, общие планы прокладки трубопровода, нефтяного промысла и пр. В этой «документальности» съемок — большая сила эмоционального воздействия: веришь, что это действительно снято на Дальнем Востоке.

Особенно удачны в фильме портреты. Так, например, выразительно снят крупным планом Тополев (арт. А. Ханов) после его разговора с Ковшовым. Долго находившийся под влиянием труса и карьериста Грубского, Тополев окончательно рвет со своим прошлым. И операторы помогли актеру выявить это сложное психологическое состояние Тополева.

Удачен портрет Жени Козловой в сцене прощания ее с Ковшовым. Операторы не приукрасили портрет, понимая, что его сила — в глубине психологического рисунка, а не в мнимой красивости.

Несомненно, что в целом фильм «Далеко от Москвы» свидетельствует о дальнейшем творческом росте режиссера А. Столпера. Однако в фильме есть ряд сцен, разработанных неглубоко и неинтересно, явно рожденных без особых творческих усилий. Так, например, сцена разговора Ковшова и Беридзе в начале фильма решена информационно и возникла, очевидно, из-за необходимости сообщить зрителю некоторые биографические сведения о Ковшове. Между тем, это могла быть сцена, наполненная большим смыслом. Режиссер не сумел показать столкновение друзей, один из которых стоит на неверном пути. В фильме вместо задушевного разговора получился спор малознакомых людей. Ни режиссер, ни актеры не придумали здесь ни одной выразительной детали, ни одного жеста, которые бы характеризовали эту дружбу и показывали бы, что суровый и откровенный разговор Ковшова и Беридзе возник не случайно, что право на такой разговор им дала их действительно большая дружба.

Если бы режиссер и актеры глубже вдумались в эту сцену, вряд ли она выполняла бы в фильме только информационную задачу. Эта сцена не связана и с последующей сценой у Батманова, к которому Алексей Ковшов приходит с намерением уехать на фронт. Ни в словах Ковшова, ни в его поведении не видишь следов предыдущей беседы.

Подобного рода поверхностных, беглых решений, к сожалению, в фильме немало. Поверхностно и неинтересно решена, например, лирическая линия Тани и Беридзе. В сцене прощания Тани с Беридзе перед ее отъездом на трассу их разговор дан настолько вскользь и невыразительно, что закономерно возникает вопрос: для чего вообще понадобилась режиссеру эта сцена? Этот же вопрос можно задать и по поводу «романа» Тани и Беридзе в целом. Создается впечатление, что авторы в ряде сцен вообще не стремились к глубокому раскрытию внутреннего состояния героев, к яркому и разнообразному психологическому рисунку образа, ограничившись простым воспроизведением в лицах сухого сценарного текста в надежде на обаяние актера. По крайней мере так это случилось в сценах встреч Ковшова и Беридзе, Беридзе и Тани, в интерпретации образа Залкинда и т. д.

И. Киселева в роли Жени

Необходимость более тщательной и глубокой проработки каждого характера, каждой детали, каждого компонента фильма — вот требование, которое следует предъявить сценаристу М. Папава и режиссеру А. Столперу, талантливому и растущему мастеру.

Несмотря на отдельные недочеты, фильм пролагает ясную и широкую дорогу кинематографистам, работающим над картинами о великих социалистических стройках, о трудовом героизме советского народа.

Великий Горький писал: «Наших книг ждут, и ждут книг строго реалистических, но освещенных и согретых огнем того трудового, героического пафоса, которым полна действительность наша».

Как близки эти слова киноискусству! Ведь наши кинофильмы тоже ждет народ. И он хочет, чтобы эти фильмы были согреты огнем трудового героического пафоса, которым полна вся советская жизнь.

Благородная обязанность советских кинематографистов — дать стране такие фильмы!

Л. Иванусьева

Тайга

ОТРЫВОК ИЗ СЦЕНАРИЯ

Хмурые сопки плотным полукольцом обступили таежный полустанок. Станционный домик под красной крышей, черемуха в палисаднике, коновязь...

У коновязи на таратайке дремлет седоусый дед.

Невдалеке раздается протяжный паровозный свисток. Дед вздрагивает, вскидывает глаза и видит пассажирский поезд, показавшийся из-за поворота.

Соскочив с таратайки, дед бежит к платформе.

Поезд останавливается.

С подножки вагона легко соскакивает высокий чернобородый человек. Он помогает сойти девушке в лыжном костюме. За ними спрыгивает большая белая лайка.

Чернобородый, вероятно продолжая начатую еще в вагоне беседу, говорит девушке:

— Ну, действуйте! Если будет уж очень трудно, кричите громче — поможем. А главное, — помните у Суворова? — где олень пройдет, там русский пройдет...

— А где олень не пройдет, там русский пройдет... — продолжает девушка торжественно, как клятву. — Должен пройти, — добавляет она просто. И приглашает чернобородого: — На обратном пути из Якутии заезжайте к нам, Петр Алексеевич...

— Обязательно! — отвечает чернобородый и обращается к собравшимся на полустанке: — Кто охотоведа ждет?

Дед семенит к чернобородому. В это время раздаются звонки. Чернобородый жмет руку девушке, говорит: — Ну, все в порядке. Пишите! — вскакивает на подножку вагона и машет рукой.

— Эй, охотовед... Седых! Что ж ты, паря? — кричит старик. — Постой... я же за тобой.

Старик бежит за поездом. На бегу он машет чернобородому руками и кричит:

— Ведь мы — промхоз «Согра»! Э-эй... Седых!..

Поезд набрал ход, и старик отстал. Скинув картуз и вытирая пот, он медленно пошел на платформу.

Девушка торопливо шла ему навстречу.

— И чего вы, дедушка, волнуетесь. Ведь Седых-то — я!

— А не врешь? — старик оглядел девушку с ног до головы: без своего громадного спутника она казалась не такой уж маленькой и хрупкой, как с первого взгляда. Старик решительно протянул девушке руку: — Мефодий Боргуев, — отрекомендовался он, — корреспондент Академии наук... — и, помедлив, пояснил: — Конечно, от охотников.

— Очень приятно, — засмеялась девушка. — Седых Елена... Андреевна.

Старик поднял на плечо чемодан Елены и быстро зашагал к таратайке. Елена спросила:

— А напрямик по тайге... ходят?

— Напрямик-то ходят! — оживился старик, взял бич и, ткнув им вправо, стал объяснять: — Вот эдак! Потом вон туда. А потом на проход до самой Согры!

Он прикрикнул на лошадей, взял вожжи и скомандовал:

— Садись, охотовед!

— Я, пожалуй, пойду.

— Баба с возу — ко... коню легче! — сострил старик. — Ладно. Приставишь, скажешь: тпру, мол! Сразу остановятся. Но-о, милые!

Лошади двинулись, потряхивая головами и обмахиваясь хвостами.

— Я напрямик пойду, тайгой.

— Тайго-ой? Тпру! — сказал старик, натягивая вожжи и поворачиваясь к Елене. — Эва какова! А я ведь не пущу тебя. Не твое девичье городское дело — звериная тропа. Закружаешь — не выберешься. И не найдут. Река мертвяков выкидывает, а тайга живых хоронит.

— Ой, страхи какие! — засмеялась девушка. — Здесь сколько километров?

— А чорт их мерил да Тарас, и у них веревка оборвалась. Тарас говорит: давай свяжем. А чорт: ладно, так скажем. Вот и вышли наши версты, ваши километры.

Елена сняла с телеги маленький рюкзак и свернула в сторону.

— Реки опасайся! — донеслось вслед.

Чем дальше входила Елена в лес, тем мрачнее становилось вокруг. С темных стволов лиственниц свисали зеленые космы лишайников. В высоких кронах выл ветер.

Фигурка девушки мелькала среди угрюмых стволов, уходила все дальше в глубь леса.

Спустились сумерки.

Взошла луна. Из сумрака вырисовывалась сопка, окаймленная высокими кедрами. Под кедрами — южный безлесный склон, и на нем, по огари, высокая трава. Кольцо кустарников сомкнулось вокруг травянистой площадки.

На площадку вышло стройное животное. Это была оленуха. Она принялась жевать соленую землю.

По вершинам кустов скользнул ветер, еле слышно зашелестела листва. Оленуха учуяла какой-то подозрительный запах и, повернув голову к подножью склона, вопросительно уставилась на лежащие там колодины.

А за колодинами спрятался охотник, искусно замаскированный кустарниками.

И вдруг близко на темном фоне неба, между звезд, он увидел огромные ветвистые рога. Они медленно плыли над кустами. Ствол винтовки так же медленно скользнул вслед за рогами. А олень неторопливо вышел на площадку и остановился, подняв могучую голову, увенчанную прекрасными ветвистыми рогами. Олень смотрел на человека. Тонкие ноздри зверя вздрагивали. Вдруг он высоко подпрыгнул. Блеснула молния выстрела. Оглушительные раскаты замерли на далеких увалах.

Все глуше и отдаленней топот копыт оленя.

Олень выбрался на берег реки и побежал прямо к костру, у которого сидела Елена.

— Буран! — растерянно крикнула она собаке, вскочила, не зная, что делать. Собака захлебнулась лаем.

Олень сбежал в воду и остановился посреди плеса.

Буран, заливисто лая, метался по берегу.

ОТ РЕДАКЦИИ. Автор публикуемого отрывка Л. Иванусьева, окончившая ВГИК, прикомандирована к сценарной студии Министерства кинематографии СССР (См. статью А. Жучкова «Молодые сценаристы». «Искусство кино» № 6, 1950 г.). Редактор сценария Ю. Арбат.

Из чащи вышел бородатый старик, прицелился в оленя.

Елена с интересом наблюдала происходящее. Буран не выдержал, подплыл к зверю, вцепился в ляжку. Изюбрь мотнул головой, осел, начал сваливаться набок. Собака взобралась на тушу.

Подбежал охотник. Елена тоже влезла в воду. Не расспрашивая друг друга, они потащили тушу к берегу.

Елена сидела у костра, вокруг которого стояли палочки — «рожки», с нанизанными на них кусочками оленины.

Держа в руках рога изюбря, старик подошел к костру.

— Пантишки-то — полюбуйся!

Он протянул Елене молодые рога изюбря — панты. Она сосчитала отростки:

— Восемь отростков. Восьмилетнего богатыря убить!

— И все-таки браконьер одурачен. Поставил на оленя самострел, подстрелил, а панты ему не достались.

— Как браконьер? Ведь стреляли вы!

— Добил я его. Подранок не жилец. Волкам привада, а нам хищников не требуется разводить — мы с ними боремся. Такая наша должность.

— Вы объездчик?

— Общественный охотинспектор! — сказал старик с гордостью. — Государственная служба. Да только многие не понимают, что зверь общественный, вроде колхозный, и трогать его нельзя... Не берегут зверье. Из-за таких людишек тайга-то пропадет. Я им говорю: хочь про Мазая прочитайте. Куды! Смеются. «Тебе говорят, чужого жалко. Жадобушка». Мало того, что валят зверье, когда ни увидят, до самострелов додумались: пристроят на зверовой тропе винтовку, заденет зверь за бичевку, а бичевка к ружейному спуску привязана. А чаще всего подранят, как этого, он и гибнет в чащобе, волкам на радость. Ох, народ!

Елена испуганно поглядела в лицо старика, заросшее зеленоватыми космами. Старик перехватил ее взгляд.

— То-то и оно. Тайга не город. Шутить не любит. Человек в тайге, как иголка в стогу. Пропадет... и концы в воду.

Он говорил отрывисто и угрюмо. В его голосе Елене чудилась угроза. Невольно вздрогнув, она спросила:

— Далеко отсюда до промхоза?

— А тебе на что?

— Туда иду.

— Близко. Я ведь и в промхозе охотничаю.

— Ондатру добываете?

— Бог миловал. Цветной пушниной промышляю. А с ондатрой маята одна.

— Почему?

— Разливы сильные. Такое половодье два раза в год терпим — не приведи господь. Кони тонут, а ондатра — что? Крыса и крыса. Где ж уберечься?

На сошках над костром забулькал котелок. К смолистым хвойным запахам тайги присоединился острый запах жареного мяса.

— Ну, дева, милости прошу к нашему шалашу, хлебать лапшу, — сказал старик, подавая ей «рожень» с поджаренными кусочками мяса. — Готово?

— Кажется... — сказала Елена, прожевывая кусок.

Подбежал Буран. Ткнулся носом в колени Елены. Лизнул.

— Фу, вымазался весь! Уйди! — сказала Елена сердито.

— Ты, слышь, на него не серчай. Он пес дошлый. На кого наваженто?

— Соболятник! — гордо ответила Елена.

— Соболями, значит, интересуешься?

— Интересуюсь.

— Зря.

— Почему?

— Ничего не выйдет. На них у нас запрет строгий. Ну, может, кто самовольно подстрелил — все равно побоится продать. Кто тебя знает, кто ты такая.

— Да я не шкурки скупаю! — возмутилась девушка. — Я работать по соболю буду — охотоведом!

— Охотоведом! — удивился охотник. — А есть такие вредители — шкурки скупают. Шкурками интересуются. А ими весь мир интересуется — нашими соболями.

— Много у вас соболя?

— Есть. А охотиться нельзя. Запрет. Есть такие люди — от глупости, от жадности — где увидят соболя, — колотят: когда, мол, запрет снимут, а у меня уже готово — только сдать! Запрет надо усилить. Чтобы никого до тайги не допускали, кроме штатных охранников. Тогда соболя разведем еще больше.

В костре догорали угли. Елена, свернувшись клубочком, спала у костра. Охотник взял в руки увесистую палку-подшуровку, поворошил в костре. Палка загорелась. Он поднял ее, как факел, осветил лицо девушки и стал разглядывать его. Буран, следивший за каждым движением старика, заворчал. Старик потушил головешку.

Рассветало. Охотник и девушка спустились к реке.

Старик отвязал плот.

— Ну, плыви. Все запомнила? Когда в большую реку выплывешь, тут на правой руке за скалой будет свертка. Не прозевай, смотри... А то еще в море вынесет тебя...

Глядя, как Елена вооружается шестом, покачал головой:

— Не девичье это дело охота, и замуж никто не возьмет.

— Может, кто-нибудь и возьмет! — сказала Елена с притворным вздохом.

— Кто-нибудь, может, и захотел бы, да отец не разрешит, — ответил охотник.

Он тихонько оттолкнул плот.

Прыгнул на плот Буран. Плот, покружившись, плавно поплыл.

Охотник крикнул:

— Скажешь директору: Никита, мол, Степаныч панты самострельские конфисковал. Пущай премию готовит.

— Ла-адно-о! — крикнула Елена.

— О-о! — прокатилось над водой дальнее эхо.

Навстречу Елене мчались берега, залитые солнцем. Две березки, как две подружки, в обнимку сбежали по косогору и, в испуге отпрянув, замерли над крутым обрывом. Белые их отраженья извилистыми прожилками струились по сиреневой береговой скале, просвечивавшей сквозь удивительно прозрачную воду.

Елена напевала веселую песенку. Эхо повторяло за ней, перекликалось. Елену забавлял этот задорный дуэт.

Буран навострил уши. Елена увидела, что по берегу навстречу ей бежал человек и что-то кричал.

— Сто-ой! — донеслось до Елены.

— Ду-удки! — крикнула Елена.

— Ут-ки-и! — раскатилось эхо по горам.

— У-устье! — крикнул человек.

Елена засмеялась. Вдруг человек бросился бежать вниз и, опередив плот, столкнул в реку дерево. Оно преградило путь плоту.

Плот налетел на дерево. Перевернулся, потом выплыл и остановился.

Широкий темный наброд тянулся от берега к костру, над которым подсыхал фланелевый лыжный костюм Елены. У берега стояли еще один плот и лодка.

Под кустом сидела Елена в трусиках и тонкой маечке. Она, дрожа, выжимала мокрую косу.

Невдалеке у костра просушивал ее вещи высокий статный парень.

Он, улыбаясь, посмотрел на куст, за которым сидела сердитая Елена.

— Значит, отказываетесь? — спросил он. Елена не ответила. — Считаю до трех.

Он поднял с земли свои брюки и бросил их за куст.

— Раз!

— Два! — раздалось из-за куста, и к ногам парня упала его лыжная куртка. Он торопливо поднял ее и снова швырнул за куст.

— Два!

— Три! — Сухие брюки упали рядом с курткой.

Елена с невозмутимым видом перекинула куртку обратно.

Парень рассердился:

— Предупреждаю: если вы сию минуту не оденетесь, сам одевать буду. И еще спиртом напою.

— Попробуйте! — закричала Елена сердито.

Но теплая фланелевая куртка мягко упала ей на плечи, и девушка невольно медлила сбросить ее. Потом она решительно натянула брюки и бродни и, сердито глядя на парня, вышла из-за куста, подсела к костру.

— Не бойтесь! Я не кусаюсь! — сказал парень.

— Никто вас не боится!

— Я не француз Дефорж, я Дубровский...

Елена улыбнулась.

— Маска, — продолжал шутить парень, — я вас знаю. Вы — девушка с характером. Как в кино. Видели такую картину?

Елена не ответила. Она все еще сердилась.

— Вам что, указали такой маршрут или вы его выбрали самостоятельно?

— Людей топить вы, конечно, выучились самостоятельно? — вопросом на вопрос ответила Елена, с вызовом поглядывая на парня.

— И даже спасать, — ответил он шутливо. — Все самостоятельно.

Протягивая Елене ее подсохшие документы, парень сказал:

— Получите, товарищ охотовед.

— Благодарю вас, не в меру любопытный товарищ... — Елена увидела на траве фуражку с золотыми дубовыми листочками над козырьком, — лесовод!

— А ведь угадала! — засмеялся парень.

— Влюблены в кудрявые березки?

— В леденцы.

Вдруг парень горячо заговорил:

— Слушайте, охотовед, настоящая работа по изучению пушного зверя — это наш заповедник. Айдате к нам! Ну, что вам промхоз? «Рога-копыта» — заготовка шкурок и больше ничего.

— Промхоз — не заготовительная организация. Он должен выращивать и на научной основе, правильно, планово добывать выращенных зверей.

— Должен! — передразнил парень. — Это по инструкции. А я вам про Согринский говорю.

— Согринский промхоз хороший.

— На чей вкус. Увидите — узнаете. А у нас вы бы по соболю работали.

— Я и в промхозе по соболю буду работать.

— В ондатровом-то... крысиной царицей будете.

Елена, возмущенная, схватила рюкзак и направилась к плоту.

— Опять? Не пущу!

— Я спешу. Не задерживайте!

— А если спешите, идите по-суху, кружным путем.

— Во-первых, я не привыкла ходить кружными путями...

— Здорово. А во-вторых?

— Я без достаточных оснований не меняю своих решений.

— Измените. Не пущу я вас, вот и все.

— В заповедник увезете?

— В заповедник вы сами сбежите! — ответил парень.

— А вы уже сбежали, сдались, струсили?

— Увидим, что вы скажете через неделю.

— То же, что и сейчас.

Елена хотела было прыгнуть на плот, но парень опередил ее и оттолкнулся от берега:

— Смотрите, что значит плавать в этом месте!

Стремительная, бешеная волна подхватила плотик, течение быстро унесло парня в сверкающую пучину, туда, где в месте слияния рек громадным пузырем вздулась бурливая вода и с ревом мчалась оттуда к противоположному берегу, разбиваясь о скалу. В воронку, образовавшуюся в центре этого пузыря, ввинтившись штопором, нырнул и скрылся плот. Елена в ужасе зажмурилась.

А когда она открыла глаза, парня нигде не было видно.

Елена вскрикнула. Секунду постояла в нерешительности, потом скинула тяжелые бродни и мужской костюм, побежала к реке.

А парень сильными взмахами саженок боролся с быстрой водой, с удовольствием покачиваясь на волнах.

У костра приплясывал, выбивая дробь зубами, парень.

Показалась Елена, возвращавшаяся к костру. Она сердито, задыхаясь от волнения, спросила:

— Зачем вы так рисковали?

— Ну, что вы, — самодовольно, как показалось Елене, засмеялся парень. — Ничем я не рисковал. Мы тут еще мальчишками часто упражнялись, кто удачнее проплывет. Нам это привычно. Вот для вас, конечно, было бы рискованно.

— Было бы? — сердито отрезала она, задетая его снисходительным тоном; натянула свой костюм, взяла рюкзак и решительно направилась к своему плоту.

— Упрямая! — сказал парень сердито и восхищенно. — Неужели мы никогда не встретимся?

— Если вы никогда не придете в Согру...

— Я-то приду... Только вы покуда из промхоза не сбегайте, меня дождитесь.

— Буду ждать!

Она порылась в полевой сумке, вынула оттуда целлофановый кулек с леденцами и протянула совершенно оторопевшему парню.

— А чтобы вы пока не расстраивались,— нате конфетки. Специально для вас везла.

Парень машинально взял конфеты.

— Для меня? — недоверчиво протянул он. — А откуда вы могли знать?

— Во сне видела. На всю жизнь запечатлелось. Думала: без этого парня мне в жизни не обойтись. Незаменимый парень. Такого не только неделю, год ждать будешь. Десять лет!

Она явно издевалась.

Толкнула плот. Подождала, пока вскочит Буран.

— Сумасшедшая! — сказал парень. Он все глядел вслед удаляющемуся плоту.

Елена помахала ему рукой. Парень вскочил в лодку.

Плотишко помотало, покидало на гребнях быстрины и выкинуло на песчаную отмель. Связки плота лопнули, и он расползался. Через минуту сюда же вылетела и лодка, в которой сидел парень.

— Перебирайтесь в лодку! — сказал парень.

Елена молча перебросила к нему рюкзак и шагнула через борт.

Они выплыли в неширокий тихий рукав. Перед лодкой возникла большая темная копна. На нее из воды вылез бронзовый усатый зверек, отряхнулся, расправил передними лапками усы и завалился на спину. Вслед за ним вылезла нахохленная самка с малышами, напоминающими серые комки пуха.

— Всем семейством отдыхать на хатку вылезли! — сказал парень, любуясь зверьками.

Один из малышей стал спускаться в воду. Но... раздался металлический щелчок, и малыш, беспомощно потрепыхавшись, ушел под воду.

— Капкан! — крикнул парень. — Кто же это поставил?

— Весной, возле хатки, — возмутилась Елена. — Это преступление!

— А вон там другой капкан! — парень указал на сноп камышей, завязанных в узел. — У нас так капканы примечают...

Снявши первый капкан, они подъехали ко второму и отсюда увидели вдоль канавы целую шеренгу завязанных в узел тростников.

— Тридцать штук! — сказала Елена, пересчитывая капканы в лодке.— Десяток малышей погибло... Кто ж это у вас так отличается!

— Не знаю! — пожал плечами парень.

В глубоком и узком заливчике возле завязанного в узел куста камыша стояла лодка, почти доверху наполненная ондатровыми тушками.

— Хищники! — сказала Елена. — За такой улов... Отвяжи-ка лодку!

— А чья это лодка-то?

— Мне все равно... Отвязывай! В Согру ее повезем... Таких «охотников» учить надо.

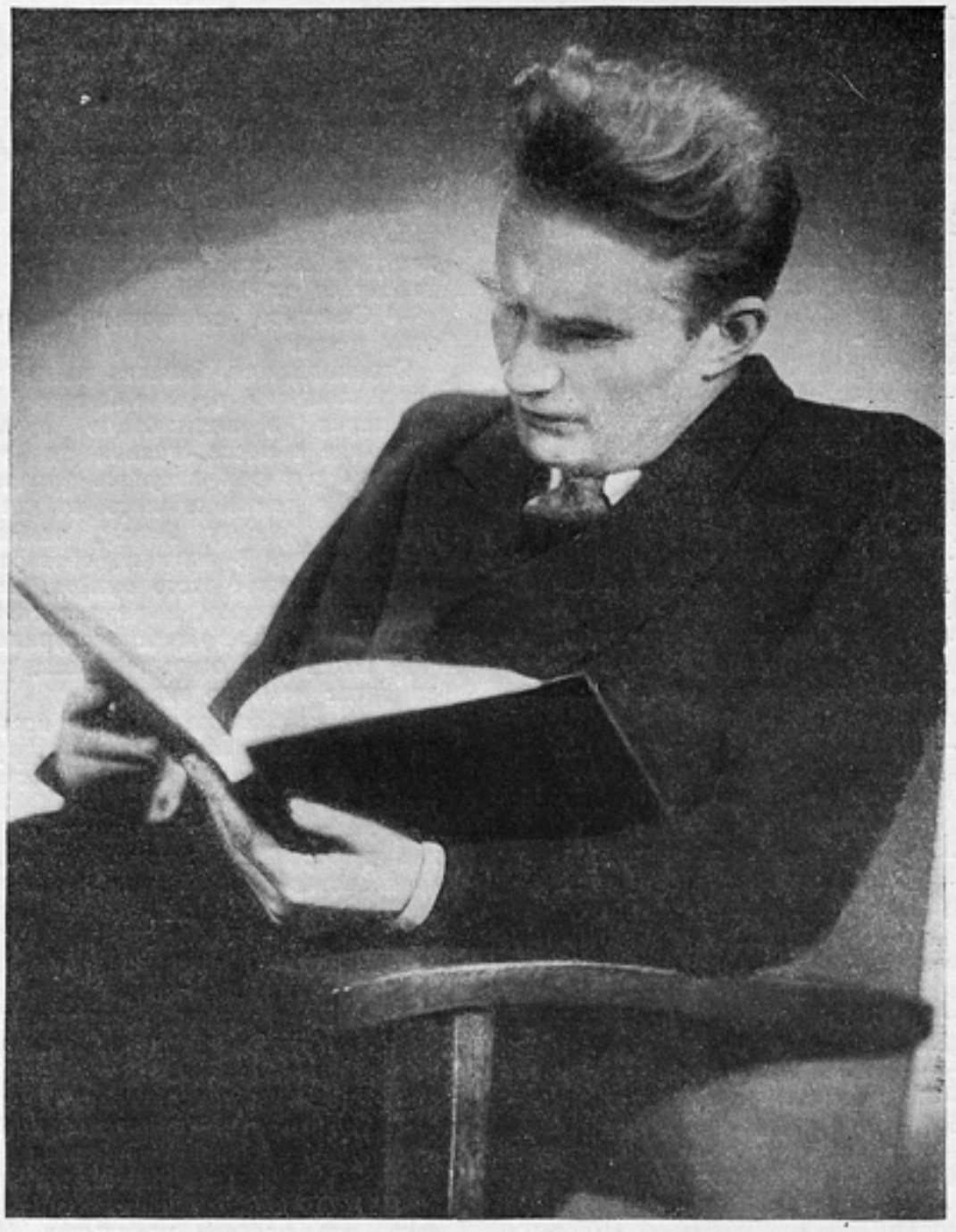
Парень забултыхал сапогами по мелкой воде, подошел было к лодке и удивленно сказал:

— Отцова лодка?!

— Теперь я понимаю, — сказала Елена, — почему вы меня так старательно к себе в заповедник переманивали. Чтобы отцу не мешала. Все ясно.

И. Маневич

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ И.А.САВЧЕНКО



У каждого подлинного художника есть своя, одному ему присущая черта. Она особенно заметна, когда окидываешь взглядом печально короткий, но удивительно яркий путь режиссера Игоря Савченко. Это был ищущий художник. Он всегда брался за трудные, порой казалось невыполнимые задачи. Многое ему удавалось, многое приводило к неудачам, но творческая смелость — эта отличительная черта художника-новатора — была присуща ему в полной мере.

Если просмотреть все фильмы Савченко, среди них не найти и двух, похожих друг на друга. Вот они: его первенец — музыкальная комедия «Гармонь», бытовая спортивная комедия «Случайная встреча», поэтический детский фильм «Дума про казака Голоту», героическая поэма «Всадники», народная эпопея «Богдан Хмельницкий», киноповесть «Иван Никулин — русский матрос», «Старинный водевиль», жанр которого определен в самом названии, художественно-документальный фильм «Третий удар» и, наконец, последняя его работа — биографический фильм о великом поэте украинского народа Тарасе Шевченко.

Разнообразие жанров отнюдь не свидетельствовало о легкомыслии художника, о равнодушии ремесленника, с холодным профессионализмом берущегося за любую работу. Савченко никогда не страдал равнодушием — этой опасной для художника болезнью; всему, за что он брался, он отдавал себя целиком, всегда работал с увлечением, вгрызаясь в материал, пытаясь проникнуть в его сущность. Именно поэтому в его исторических картинах так глубоко раскрывался дух времени, проявлялось многостороннее знание нравов и быта. Берясь за современные темы, он с еще большей тщательностью и смелостью искал характерные и яркие черты для того, чтобы раскрыть душу советского человека, его революционное мужество, стойкость, его воинский и трудовой героизм. Это проявилось во «Всадниках», «Третьем ударе», «Иване Никулине» и других фильмах.

И. Савченко никогда не останавливался на достигнутом, не прекращал учиться, совершенствовать свое мастерство. Больше всего он боялся остановиться, успокоиться. Стремясь проникнуть в новые области кино, он не останавливался и на каком-то определенном жанре.

Эта черта в его творчестве не была случайной: она была следствием его позиции в искусстве, свойством его таланта. «Я, — писал Савченко, — сознательно не специализировался в каком-либо определенном жанре, несмотря на явные преимущества такой специализации. Делал я это не только потому, что однообразная творческая жизнь неизбежно ведет к ремеслу и, что еще страшнее, к манерности, но и потому, что очень уж не хочется считать себя установившимся художником и разрешить себе думать, что все в моей творческой жизни выяснено и определено».

Быть может, спокойнее было бы, утвердив себя в одном жанре, развивать и обогащать его. Но это как раз и не было характерным для Савченко.

Были у Савченко высокие взлеты: «Богдан Хмельницкий», «Третий удар». Были ошибки и горькие неудачи: «Случайная встреча», «Старинный водевиль». Но ошибки не останавливали, а успех не кружил голову, Савченко не разменивал его на мелкую монету, не повторял себя.

Несмотря на жанровое разнообразие его фильмов, мы всегда узнаем в них руку художника, творческий почерк Савченко: огромная жизнерадостность, оптимизм, свойственный советскому человеку, переполняли его картины до краев.

Савченко начал свой путь в искусстве очень рано, ему еще не было четырнадцати лет, когда все его интересы сосредоточились на театре. В своем родном городе Виннице ему довелось увидеть таких замечатель-

ных актеров, как Орленев, братья Адельгейм, Варламов, игра которых глубоко взволновала его. В течение ряда лет он испробовал в театре самые различные профессии: был статистом, бутафором, художником, позднее — одним из организаторов молодежного театра типа «живой газеты». Как драматург и режиссер этого театра Савченко исколесил Винницкую и Житомирскую области.

В 1926 году девятнадцатилетний Савченко уехал из Винницы в Ленинград, где поступил в Институт сценического искусства на режиссерское отделение, и учился в мастерской С. Вивьена. Неугомонный, вечно ищущий, Савченко так и не закончил институт: поехав на производственную практику в Баку и горя нетерпением поскорее начать самостоятельную творческую деятельность, он остался там как один из организаторов Бакинского ТРАМ. Несмотря на многие ошибки трамовского движения, работа в Баку многое дала Савченко. И, прежде всего, она научила его подчинять свои творческие силы решению жизненных актуальных тем.

Савченко в те годы не собирался работать в кино. По собственному признанию, он ненавидел кино лютой ненавистью, не смотрел до этого ни одной картины. Совершенно случайно здесь в Баку он познакомился с киноискусством, чтобы затем навсегда связать с ним свою жизнь. Режиссер Н. Шенгелая предложил Савченко сыграть небольшую роль в фильме «Двадцать шесть комиссаров». Дебют Савченко в качестве киноактера был удачным: он создал интересный сатирический образ эсера.

Вспоминая об этом периоде, Савченко писал:

«Попутно, продолжая работать в театре, я снял небольшую картину о политехнизации школы. Картина была «сильно левой»: аппарат перекашивался, пленка была нарезана мелкими кусочками и т. д. Все свои силы я потратил на то, чтобы заставить надписи «звучать»; выделял логические ударения крупными буквами, замучил своими «исканиями» мультипликационную мастерскую. Но все было тщетно, на просмотре зрители читали надписи ровным голосом. Я еще раз решил, что кино — это не искусство и что никогда не буду заниматься им».

Только через три года в Москве, где Савченко уже работал режиссером Центрального ТРАМ, он вновь попытался связаться с кинематографом, испробовать свои силы в киноискусстве. Савченко становится сценаристом. Он пишет сценарии для того, чтобы стать режиссером.

Сценарии принимали, но постановку фильмов по ним Савченко не поручали. И все же упорные попытки Савченко увенчались успехом: на студии «Межрабпомфильм» ему, наконец, поручают поставить фильм «Гармонь» по его же сценарию, написанному на основе одноименной поэмы А. Жарова.

«Гармонь» Савченко зазвучала в киноискусстве жизнерадостно и весело. Она появилась в 1934 году, одновременно со многими удачными кинопроизведениями, но все же не осталась незамеченной. «Гармонь» вызвала много споров. В газете «Кино» возникло даже нечто вроде дискуссии.

Сейчас отчетливо видно, что этот первый фильм талантливого режиссера был спорный, во многом слабый, кое в чем и ошибочный. Но он по-новому решал тему, очень остро ставил вопрос о жанре музыкальной кинокомедии. В этом фильме действительно зазвучала «поэзия советских деревень», он говорил не только о росте зажиточности колхозников, но и об их духовном, культурном росте. Он высмеивал людей, которые с презрением отворачиваются от гармони, считают музыку, песни, веселье и танцы чем-то недозволенным и лишним.

Савченко не только талантливо поставил этот фильм, но и выступил исполнителем одной из ролей. Особенно интересна была работа режиссера со звуком, который тогда еще только осваивался советским киноискусством.

Решив продолжить свою работу в жанре кинокомедии, Савченко пишет новый сценарий о молодежи — «Месяц май». Но терпит жестокую неудачу, так как в угоду условностям жанра мельчит и искажает реальное жизненное содержание. Вышедшая на экран под названием «Случайная встреча», эта комедия, несмотря на отдельные блестки режиссерского мастерства, в целом оказалась неудачной; это было слащавое и надуманное произведение.

Савченко пишет статью о кинокомедии и пытается разобраться в своих ошибках: «Я тоже работал над комедией. У меня тоже была неудача. Меня тоже обругали. Я тоже решил больше комедий не делать и не делаю. Но меня тоже мучает, вероятно, как и других, совесть, потому что уходить с этого участка нельзя и тем более замалчивать этот вопрос нельзя».

В эти годы перед студией «Союздетфильм», созданной на базе «Межрабпомфильма», встала сложная и ответственная задача — создать интересные и увлекательные детские фильмы. И Савченко с увлечением берется за работу в новой для него разновидности киноискусства — в детском фильме. Он пишет сценарий по повести А. Гайдара «РВС» и ставит по нему фильм «Дума про казака Голоту». В этой новой режиссерской работе все было очень свежо и интересно. Фильм резко отличался от детских фильмов того периода: в нем не было сухой дидактики, дети не совершали непосильных псевдогероических поступков. Фильм увлекательно и правдиво показывал, как два украинских мальчика в сложной обстановке первых лет революции находят правильный путь в жизни.

Это была живая, бодрая картина о детях. В ней Савченко как бы возвращается на родную Украину, показывая героический эпос гражданской войны с большой поэтической силой.

Этот фильм ведет его к следующей работе, к фильму «Всадники», поставленному по своеобразной поэме в прозе Ю. Яновского о грозном времени гражданской войны, о годах немеркнущей славы, «трепета восставших сердец, простоты жертв, сладости ран и высоты классовых чувств».

Выразить на экране патетику «Всадников» было невероятно трудно. Но во многих эпизодах Савченко удалось донести до зрителя аромат этого своеобразного произведения украинской литературы.

Режиссерское мастерство, которое привлекало зрителя в отдельных эпизодах ранних картин И. Савченко, особенно ярко засверкало в «Богдане Хмельницком». Лишь в этом фильме полностью раскрылся талант постановщика. Разрабатывая трудный и ответственный исторический материал, И. Савченко проявил себя как смелый и оригинальный художник, обладающий собственной, отчетливо выраженной манерой.

В «Богдане Хмельницком» как бы синтезировалось все то, что так привлекало нас в ряде лучших исторических фильмов, созданных к тому времени советской кинематографией. На основе того ценного, что было накоплено в этих фильмах, Савченко создал произведение нового качества. Работая над «Богданом Хмельницким», Савченко как бы услышал голос времени и сумел воплотить его на экране. Он сумел создать красочное, широкое полотно о героической борьбе украинского народа, с огромной теплотой и сочностью нарисовать колоритные образы запорожцев, знакомые нам по произведениям Гоголя, Репина, по чудесным стихам Шевченко. Ему удалось найти ключ к раскрытию характеров таких непоколебимых и гордых сынов Украины, как Тур, Шайтан, Кривонос, порой наивных, как дети, нежных в дружбе, страшных и жестоких в гневе. Но особенно глубоко раскрыт художником Савченко образ Богдана Хмельницкого. Фильм в целом — это яркий рассказ о том, как исторически складывалось и крепло нерасторжимое единство украинского и русского народов.

Сила режиссерского таланта Савченко сказалась в прекрасном сочетании всех художественных средств

кино для раскрытия идейного содержания. Савченко удалось найти новые приемы для показа быта, боев, массовых сцен, пейзажа. Ряд эпизодов можно отнести к лучшим режиссерским находкам советской кинематографии. Это проход Богдана по столам пиршества, бегущие быки, штурм замка, борьба за дозорную вышку.

В этом фильме художник ярко проявил свою связь с украинским народом, глубокое понимание его духа, его замечательного фольклора. Это чувствовалось в характеристиках героев, в изобразительной трактовке фильма, как бы овеянного могучим ветром Запорожья.

Фильм «Богдан Хмельницкий» был закончен незадолго до начала Отечественной войны. В годы войны художник-патриот Савченко работал с еще большей творческой энергией: он снял фильм «Годы молодые», фильм о героизме народных мстителей — «Партизаны в степях Украины», военные короткометражки: «Квартал № 14», «Пленный из города Дахау», «Левко» и, наконец, «Иван Никулин — русский матрос», прославляющий бесстрашие русских моряков, ярко проявившееся в Отечественной войне.

Фильм «Иван Никулин — русский матрос» был первым трехцветным советским фильмом. С присущей ему творческой смелостью Савченко снял цветной фильм на простом, обыденном материале, в то время, когда многие утверждали, что материал «Никулина» отнюдь не «цветной», что лучше снимать сказку, где актеры будут одеты в красные бархатные штаны и зеленые парчевые кафтаны. Сейчас это кажется диким, но в ту пору довольно авторитетные голоса предостерегали Савченко, советуя ему не браться за съемки военного фильма в цвете. Савченко показал затянутые дымом войны небеса, окопы, изрытую снарядами землю, черные матросские бушлаты и простреленные бескозырки. Из того, что хотелось сделать Савченко в фильме, многое не удалось. Слишком много энергии было затрачено на освоение техники цвета. Но смелый поиск режиссера в области нового для цветного кино материала оказался правильным и перспективным.

После победоносного завершения Великой Отечественной войны новые огромные задачи встали перед советской кинематографией. Она призвана была отразить героические подвиги советского народа, спасшего мир от фашистского порабощения, запечатлеть эти исторические события для будущих поколений. Савченко с огромным энтузиазмом берется за создание художественно-документального фильма о победоносном разгроме Советской Армией немецких войск в Крыму.

«Третий удар» был первым фильмом грандиозной художественной кинолетописи, посвященной Великой Отечественной войне. Создавая фильм, И. Савченко неотступно руководствовался документами и рассказами участников боев, исторически правдиво воспроизвел картину сражения в его главных чертах. Благодаря этому перед нами во всей полноте раскрылись силы, которые привели советский народ к победе, и прежде всего — мудрость Сталинского стратегического плана. В фильме был создан образ вождя, гениального полководца товарища Сталина, с орлиной зоркостью разоблачающего и предвосхищающего замыслы врага.

«Третий удар» — это цельное, сделанное на едином дыхании произведение. Каждая сцена настолько правдива и жизненна, что приобретает черты документа; вместе с тем, подлинные события возведены режиссером в степень обобщенного художественного образа. Это и создает в фильме глубокую и правдивую картину грандиозной битвы.

Кто знаком с тем, как Савченко работал над этим фильмом, хорошо помнит, сколько понадобилось творческой энергии, чтобы в рекордно короткий срок (4 месяца) снять этот масштабный фильм. Огромная волна патриотического чувства, которая охватывает всех, кто смотрит этот фильм, рождена тем горячим дыханием, которое чувствуется в каждом эпизоде этого фильма.

Выдающиеся работы И. Савченко «Богдан Хмельницкий» и «Третий удар» были удостоены Сталинских премий.

Фильм «Третий удар» еще не появился на экране, а Савченко уже приступил к сбору и изучению материала для создания сценария и фильма о великом кобзаре — Тарасе Шевченко. Это была его последняя работа.

Огромная энергия, стремление сделать для Родины как можно больше жили в художнике-большевике Игоре Савченко. Взыскательный к себе, он умел радоваться успехам своих соратников по искусству. Большой, настоящей любовью он любил наше советское кино и страстно выступал против тех, кто пытался умалить или не заметить могучей силы советского искусства. Еще в 1941 году он с возмущением писал о поклонниках голливудских боевиков: «У нас за последнее время появилась некая группа, которая слишком часто снимает шляпы перед американцами. Ах, «Летчик-испытатель», ах, «Ураган», ах, «В старом Чикаго»... Они, впрочем, как и весь мир, признают неизмеримое идейное и художественное превосходство наших картин, но, когда дело доходит до вопросов ремесла, раздаются «ахи» и «охи».

И, разоблачая представителей этой «некой группы», Савченко с чувством советской патриотической гордости справедливо утверждал, что деятели советского киноискусства превосходят своим мастерством хваленых голливудских метров.

Игорь Андреевич Савченко был еще очень молод, но он был прекрасным воспитателем и учителем молодежи. Педагогическая деятельность не была для него лишь служебным долгом. В нем жило замечательное свойство советского человека, всегда стремящегося передавать другим свой опыт и знания. Он учил студентов не только во Всесоюзном государственном институте кинематографии, но и на съемочной площадке, в постановочном коллективе. Актеры, художники, студенты-практиканты никогда не были у него только простыми исполнителями творческой воли режиссера, они всегда являлись участниками его творческих замыслов и дел.

До последних дней своей жизни он был всегда окружен молодежью, которая искренне любила его.

Неутомимый труженик, Игорь Савченко остался верен себе до конца; снимая фильм «Тарас Шевченко» — фильм огромной идейной и постановочной сложности, требующий от художника мобилизации всех его творческих сил, — он находил время и для того, чтобы в содружестве с писателем А. Корнейчуком разрабатывать режиссерский сценарий «Звезды» для своей будущей постановки.

Безжалостная смерть оборвала жизнь И. Савченко, полную творческого горения и больших, смелых замыслов. Но сила творчества велика, и фильмы, созданные Игорем Савченко, еще долго будут волновать сердца советских людей, являясь своеобразным памятником пытливому и талантливому художнику.

М. Тихонов

НАУКА НА ЭКРАНЕ

В зрительном зале погас свет, и на экране появляется скульптура рабочего, высоко поднявшего пятиконечную звезду. На пьедестале выступают яркие буквы:

«МОСКОВСКАЯ
ОРДЕНА КРАСНОЙ ЗВЕЗДЫ
КИНОСТУДИЯ НАУЧНО-
ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ»

Этой маркой начинается каждый выпускаемый киностудией фильм.

Восемьдесят раз в году приклеивают такую марку монтажницы к негативам фильмов — так велика производственная программа киностудии, многообразная по тематике и жанровым признакам. Впрочем, велика она только относительно производственно-технических возможностей студии. А в сравнении с запросами советского народа, жаждущего знаний, — далеко недостаточна.

Основная база киностудии расположена в Москве, на Лесной улице. Здесь размещаются съемочные группы, павильоны, кинолаборатория и другие производственно-технические цехи.

Есть еще базы: на Лужнецкой набережной — цех мультипликации; на улице Обуха — микро- и макроцейтраферных съемок; в 120 километрах от Москвы, под Петушками, — зообаза с питомниками различных животных и птиц.

Ежедневно в Москве и в различных городах и районах Советского Союза работают свыше пятидесяти съемочных групп, готовящих научно-популярные фильмы.

Под съемочной группой научного фильма подразумевается не только творческий коллектив киноработников, но и наши ученые, а также передовики промышленного и сельскохозяйственного производства, активно участвующие в создании советских научно-популярных фильмов.

Семьсот научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных нашей студией за последнее десятилетие, — это лишь часть золотого фонда кинокартин, созданных советской научной кинематографией.

Свыше тридцати лет прошло с тех пор, когда великий Ленин указал на огромное значение кино как важнейшего из искусств и как самого лучшего распространителя и популяризатора научных и производственных знаний среди огромных масс населения.

Со времени съемки режиссером-оператором Ю. Желябужским первых советских научно-популярных фильмов о гидравлическом торфососе советского инженера Классона прошло 30 лет.

Теперь научно-популярная и учебная кинематография выросла в самостоятельную отрасль советской кинематографии. Четыре студии и одна фабрика занимаются выпуском кинокартин и диафильмов по всем отраслям науки и культуры. Сотни тысяч копий этих кинокартин, еще больше копий диафильмов смотрят ежедневно миллионы советских и зарубежных зрителей. Советское научное кино проникло в высшие учебные заведения, школы, клубы, избы-читальни, хаты-лаборатории и в квартиры граждан нашей страны.

Партия и правительство, придавая огромное значение делу кинопропаганды научных знаний, повседневно заботятся о повышении идейно-художественного и научно-познавательного достоинства фильмов, а также о всемерном увеличении их количества.

К сожалению, темпы роста производства этих фильмов не поспевают за развитием многогранной советской науки. Далеко не все новости науки и техники находят отражение в наших фильмах. Главным препятствием к этому является недостаточная техническая база (производственные площади, кинотехника).

С большим нетерпением ждут наши работники от Гипрокино технического проекта нового четырехэтажного производственного корпуса, чтобы как можно скорее осуществить его строительство.

Мне не раз приходилось беседовать с различными работниками коллектива Москнаучфильма (как иногда сокращенно называют нашу студию) о славном прошлом и еще более интересном будущем киностудии.

И с каждым разом все ярче представляешь себе, какую почетную и ответственную работу выполняют 700 работников Москнаучфильма и свыше 100 научных и литературных работников, постоянно сотрудничающих с нами.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ СТАРЕЙШИХ

На киностудии плодотворно трудятся старейшие деятели научного и учебного кино: зачинатель учебного кино профессор-биолог и киноре-

жиссер В. Лебедев, режиссеры-операторы П. Масягин, В. Карин, Ю. Желябужский, режиссеры А. Згуриди, Б. Долин и другие.

Свыше 40 лет тому назад в Москве молодой ученый-биолог В. Лебедев впервые сконструировал специальную установку для микроцейтраферных киносъемок.

Всю кинетическую схему этого механизма, как и монтаж всей установки, он сделал сам и произвел первые киносъемки амебы и других микроорганизмов с интервалами между каждым кадром по хронометру — съемка цейтрафером. Благодаря этому впервые ученые могли увидеть на экране и анализировать фазы движения микроорганизмов.

В. Лебедеву принадлежит приоритет в разработке принципов и методов микрокиносъемок, в частности, съемок с помощью цейтрафера.

В условиях царской России В. Лебедев, как и многие русские изобретатели того времени, проводил всю экспериментальную работу на свой риск и страх. И только в советское время профессору В. Лебедеву была предоставлена возможность создания базы для разработки новых методов киноисследования биологических процессов, научной кинодокументации и производства биологических фильмов.

В его лабораторию около пятнадцати лет назад пришли тогда молодые киноработники А. Згуриди, Б. Долин, М. Пискунов, А. Кудрявцев. Их интересовали специальные виды съемок для применения в своих фильмах. И вскоре при активном участии профессора В. Лебедева режиссеры А. Згуриди и Б. Долин поставили биологический фильм «В глубинах моря», отмеченный Сталинской премией.

Особенно интересны работы В. Лебедева по созданию кинофильмов о культуре ткани. На глазах зрителя в абсолютно стерильной обстановке берется кусочек сердца цыпленка. Добавив каплю питательных веществ, эту ткань изолируют от внешней среды стеклом и помещают под микроскопом. Начинается микронаблюдение. Зритель видит, как неподвижный сначала кусочек ткани вдруг оживает, в ореоле каких-то брызг начинает пульсировать. Это заработал кусочек сердца, питаясь плазмой крови. Он растет все больше и больше, хотя цыпленок давно уже мертв. Далее в фильме производится ампутация части разросшихся тканей, и каждая часть повторяет те же фазы развития. Зритель узнает, что таким образом в условиях лаборатории ткань живет годами для научных исследований. Затем фильм показывает зрителю внутреннюю жизнь ткани. Видно, как растут клетки, соединительная ткань, нервы. Наконец, при еще большем увеличении видна жизнь микроорганизмов ткани.

Вот в кусочек ткани входит заноза, а с ней появляются вредоносные микробы. Начинается бурная борьба организма с микробами. Сначала в бой вступают лейкоциты — санитары организма: они бросаются на микробов, поглощают часть их, гибнут сами и тогда им на помощь организм направляет макрофаги из соединительной ткани, лимфоциты и т. д. Этот процесс продолжается до полного уничтожения врагов организма, то есть до ликвидации воспалительного процесса.

Так, наблюдая жизнь в этой микроскопической культуре ткани и борьбу организма, зритель получает представление о сложных биологических процессах, протекающих в организме.

На эту же тему Лебедев совместно с профессором Хрущевым создал большой научный фильм, получивший очень высокую оценку ученых.

«Фильм «Культура тканей», — говорит профессор Лепешинская, — представляет собой первоклассное научно-учебное пособие... Очень жаль, что микрокинематография у нас пока еще редкое явление, а между тем она должна быть повседневным научным методом исследования».

«Весь интимный механизм фагоцитоза, — говорит профессор Студицкий,— показан в фильме с такой ясностью, что внутриклеточное пищеварение выступает перед зрителем во всей своей динамике, во всем неповторимом своеобразии».

Один из работников киностудии режиссер В. Карин начал свою деятельность в кинематографии еще в 1907 году, снимаясь в качестве киноактера. Перейдя к режиссуре, он вскоре целиком посвящает себя созданию научных и учебных медицинских фильмов. Под руководством и с участием Н. Бурденко режиссер В. Карин поставил 17 фильмов по нейрохирургии. Научная ценность этих фильмов, демонстрирующих работу великого хирурга, огромна.

В годы Великой Отечественной войны В. Карин создал ряд фильмов по военно-полевой хирургии, в которых приняли активное участие крупнейшие советские хирурги: Вишневский, Гурвич, Гирголав, Балайтис, Воробьев, Варшавский, Егоров и другие.

Академик Бурденко в своей статье «Кино на службе военной медицины», опубликованной в «Правде» 31 мая 1943 года, высоко оценил работу режиссеров научной кинематографии, которые «нашли в военной медицине свое настоящее призвание и которым санитарная служба Советской Армии обязана получением первоклассных медицинских фильмов». Н. Бурденко в этой статье назвал особенно плодотворной работу «выдающегося мастера медицинского фильма режиссера В. Карина».

Старейшим работником научного и учебного кино является и режиссер-оператор П. Мосягин, снявший за свою 35-летнюю творческую деятельность свыше 160 научно-популярных и учебных фильмов.

Начав свою творческую жизнь в 1913 году молодым художником, учеником известного русского живописца А. Васнецова, он вскоре перешел в кино. Первые десять лет он работает сначала художником, затем оператором, главным образом художественных фильмов; позже — режиссером и оператором научно-популярных и учебных фильмов. В числе поставленных им кинокартин имеются географические, научно-технические, медицинские и санитарно-просветительные.

П. Мосягин хорошо знает технику киносъемки самых сложных и тяжелых хирургических операций. Он знает, как обеспечить полную стерильность и безопасность киносъемок для оперируемого. Он умеет подчеркнуть светом, выделить крупным планом самые важные и необходимые для обучения молодых врачей моменты операций. Он работал бок о бок с крупнейшими деятелями советской медицинской науки в различных клиниках и институтах Москвы. Сейчас он готовится к съемке новых сложных медицинских фильмов.

ЗАЧИНАТЕЛИ НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ БИОФИЛЬМОВ

...На экране большая птица, сидящая в пуховом гнезде. Это гага. В глубине кадра появляется белый медвежонок. Он бежит на объектив. Чуя опасность, гага замерла, сливаясь с окружающей растительностью. Медвежонок приближается, гага неподвижна. Вот-вот он задавит ее. Наконец... гага не выдерживает и слетает с гнезда.

Медвежонок видит яйца в гнезде, старательно укрытые драгоценным пухом. Они, наверное, очень вкусны. Медвежонок воровски хватает яйцо и улепетывает от гнезда...

Это один из эпизодов нового полнометражного фильма «Во льдах океана», который снимает А. Згуриди. Эпизод был снят летом на Новой Земле, куда группа летала вместе с известным полярным летчиком И. Черевичным.

В каждом своем новом биологическом фильме А. Згуриди ставит перед собой все более и более трудные задачи открытия тайн природы. Его фильмы «В глубинах моря» (поставленный совместно с режиссером Б. Долиным и профессором В. Лебедевым), «Сила жизни», «В песках Средней Азии», «Лесная быль» идут с огромным успехом по экранам Советского Союза и зарубежных стран.

В последнем фильме — «Лесная быль» — А. Згуриди удалось показать на экране наиболее интересные моменты из жизни речных бобров, и в первую очередь самый удиви-

тельный из их инстинктов — строительный. Потребовалась большая научная работа ученых воронежского заповедника для того, чтобы добиться изменения режима основного «актерского» состава и заставить бобров, ночных животных, «работать» перед объективом днем, а не ночью.

В новом фильме «Во льдах океана» А. Згуриди намеревается показать многообразную жизнь Ледовитого океана. Этот фильм, как и предыдущие, насыщен действием основных героев и главного персонажа — белого медвежонка. Зритель узнает много интересного о жизни обитателей океана. Предстоят трудные подводные съемки. Для них строится специальная батисфера, в которой оператор опустится в океан, чтобы снять очень много нового, не показанного еще ни в одном фильме мира.

Другой мастер биологического фильма Б. Долин на материале красноярского соболиного заповедника снимает полнометражный фильм «В заповедных краях», раскрывающий биологию соболя.

Соболь — редчайший зверь на земном шаре. Родина его Россия, главным образом Сибирь. Хищническая охота на соболя в дореволюционное время привела почти к полному его истреблению. Советские ученые, и в частности выдающийся зоолог профессор П. Мантейфель, много потрудились над восстановлением в СССР этой ценнейшей породы. Чтобы добиться разведения соболей в условиях неволи, понадобились сложные многолетние наблюдения, в результате которых удалось разработать специальный режим для соболиных питомников. Теперь у нас в стране несколько гигантских питомников выводят тысячи соболей. Часть из них выпускается в леса различных областей СССР.

Биологии этого интересного зверя, а также работе наших ученых по восстановлению соболиного поголовья и посвящен фильм «В заповедных краях».

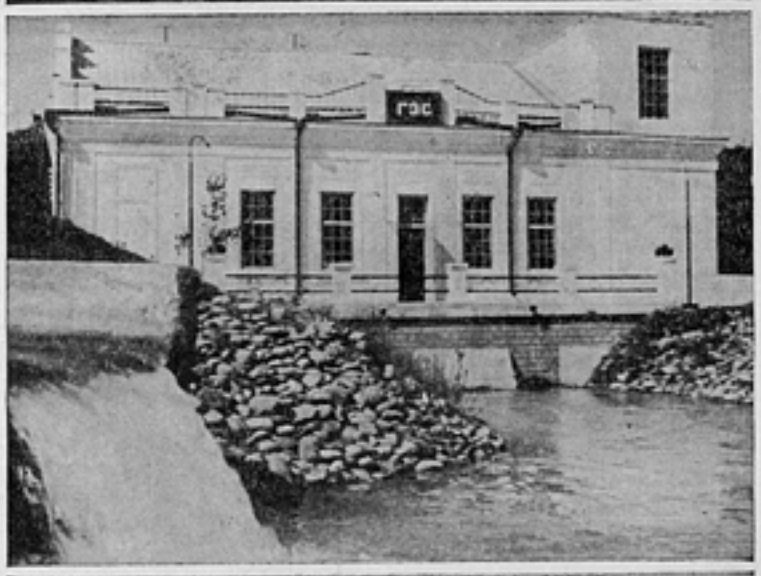
Б. Долин и А. Згуриди, пропагандируя передовую советскую биологическую науку, идут своим индивидуальным путем, разрабатывают собственный творческий метод.

В фильмах А. Згуриди человек, ученый-натуралист, отсутствует, он как бы находится за кадром. Спрятавшись где-то с объективом, он вместе со зрителем наблюдает и и страстно выпытывает тайну природы.

Б. Долин, наоборот, вводит биолога в фильм в качестве действующего лица. Он показывает, как замечательные советские ученые раскрывают секреты природы, как новые знания становятся на службу нашей социалистической Родине.

Фильмы Згуриди и Долина неизменно получали всеобщее признание. Они отмечены Сталинскими премия-

Кадр из научно-популярного фильма. Академик Павлов во время опыта



«Новости сельского хозяйства». В районе сплошной электрификации колхозов

Волк Ромка в фильме «Лесная быль»

Кадр из фильма «Во льдах океана»

ми, получили награды на международных кинофестивалях.

А. Згуриди и Б. Долин заботятся и о воспитании новых режиссерских кадров. Они преподают во ВГИК, руководят дипломными работами выпускников института. Благодаря им растет новое поколение режиссеров биологических фильмов (В. Бугаев, К. Бабашкин, Н. Агапова-Капелько, М. Таврог).

На киностудии успешно работают также режиссеры, поставившие ряд научных фильмов другого профиля.

Режиссеру Б. Светозарову посчастливилось первому из кинематографистов снять гениального советского ученого Мичурина в рабочей обстановке и создать ряд ценных кинокадров об этом корифее мировой биологической науки.

Режиссер М. Каростин осуществил постановку первого цветного биофильма «Повесть о жизни растений» (на Новосибирской киностудии, с помощью нашей киностудии).

Много интересных энтомологических фильмов создал режиссер Л. Антонов, преодолев чрезвычайные трудности съемки мира насекомых.

Огромное значение в создании биологических фильмов имеет работа кинооператоров-биологов. Эта особая разновидность операторской профессии требует, во-первых, систематического изучения биологии того или иного представителя фауны и флоры, подлежащего съемке; во-вторых, поэтического чувства природы, любви к ней, понимания ее и уменья выразительно передать ее метаморфозы в различное время года, при разной погоде; в-третьих, бесстрашия в самых опасных условиях, особенно при съемках коварных хищников на натуре; в-четвертых, исключительной настойчивости и терпения, ибо часто приходится снимать стоя по пояс в воде или лежа между кочек, не шевелясь даже при атаке комаров...

На нашей киностудии есть такие мастера биосъемки, как лауреаты Сталинской премии А. Асмус, П. Уточкин, Г. Троянский, Н. Юрушкина.

КИНОАКТЕРЫ БЕЗ ГРИМА И ТЕАТРАЛЬНЫХ КОСТЮМОВ

Поезд, идущий из Москвы в Горький, на 121 километре замедляет ход и останавливается.

— Леоново, зообаза киностудии! — объявляет проводник.

Эта остановка поезда введена три года тому назад по просьбе Московской киностудии научно-популярных фильмов, построившей здесь базу для содержания и съемки зверей в естественных условиях.

Железнодорожную станцию помогли строить работники зообазы и леоновские колхозники.

Инициатором создания зообазы был А. Згуриди, первым руководителем ее — зоолог Г. Шубин.

За несколько лет база выросла в большое зоохозяйство. Здесь построены новые здания для съемочных групп и обслуживающего персонала, зверокухни и другие хозяйственные постройки, стационарные и передвижные вольеры, клетки для содержания животных и т. д. Есть стеклянная вольера для съемки птиц. Имеется огромный разборный аквариум. Это в нем снимал А. Згуриди для фильма «Лесная быль» эпизод гибели бобренка в пасти гигантской щуки.

Большую работу по воспитанию зверей и подготовке их к съемкам в фильмах проводят зоологи-звероводы, и в первую очередь директор базы А. Жадан и его заместитель Н. Мышецкий.

Здесь имеются уже старые «кинозвезды», например, волк Ромка. Ему четыре года, это матерый, красивый волчина. А в 1947 году, еще до открытия зообазы, он был жалким трусливым щенком, который боялся выходить из дома. Когда он подрос, у него сохранилась чрезвычайная привязанность к Шубину и Згуриди, которые много с ним занимались, готовя к съемкам.

Ромка участвовал в нескольких фильмах. Он воровал овец в фильме режиссера К. Бабашкина «На волка с флажками», выл и пугал косулю в фильме Б. Светозарова «У истоков истины», пытался поймать бобров в фильме А. Згуриди «Лесная быль» и снимался еще в ряде фильмов.

Режиссеры А. и Е. Алексеевы снимают Ромку для фильма «Охота», где он возглавляет волчью стаю, нападающую на лося.

У Ромки есть сейчас подруга, красивая, ласковая, но хитрая волчица Машка.

Ветеран базы — лось Вова. Он первым появился в 1947 году на площадке базы. Это был чахлый, рахитичный лосенок. Его выхаживали всякими способами и подняли на ноги. Теперь Вова — огромный лось, с четырьмя отростками на рогах. Он снимался во многих картинах, и скоро ему придется выдержать атаку волчьей стаи.

Рядом с Вовой живет лосиха Майка. Она недавно совершила побег из вольеры. Напуганная собакой-лайкой, Майка легко перемахнула через трехметровый забор и убежала в лес. Три дня она блуждала в окрестных лесах и, наконец, соскучившись по людям, сама пришла на гумно к одному колхознику и была тут же заарканена.

На базе имеется несколько медведей разных возрастов. Все они воспитывались здесь с младенческого возраста. Недавно наш медвежонок Зина совершил путешествие в красноярскую тайгу с группой Б. Долина. Там он хорошо снялся в нескольких эпизодах.

Живут на базе и готовятся к съемкам белые медвежата, лисы, еноты, косули, соболя, россошка, белки, зайцы, ежи, совы, ястребы, соколы, тетерева.

Очень красивы в своих зимних шкурках четвероногие обитатели зообазы. Зимний сезон для работников зообазы и их подопечных — очень горячее, страдное время. Здесь снимается одновременно пять фильмов.

КИНОАТЛАС СССР

В конце 1946 года по инициативе режиссера В. Шнейдерова начали выпускаться видовые фильмы из серии «Путешествия по СССР».

В. Шнейдеров стал художественным руководителем этой серии, в содружестве с научным руководителем и главным консультантом производства видовых фильмов членом-корреспондентом Академии наук СССР Д. Щербаковым.

В. Шнейдеров пришел в Московскую киностудию научно-популярных фильмов из художественной кинематографии, где создал ряд приключенческих кинокартин.

Много трудов положено для создания постоянного коллектива киноработников и географов, работающих с большим увлечением над видовыми фильмами.

Совместно с институтом географии сейчас разработан перспективный план производства в ближайшие годы 200 видовых фильмов.

Нашей киностудией выпущено свыше 30 таких фильмов. Теперь видовые фильмы ставят несколько студий Союза: Мосфильм, Ленфильм, киностудия имени Горького и киностудии союзных республик.

Советский видовой фильм! Как велика разница между этим подлинно жизненным, правдивым произведением и буржуазными так называемыми географическими фильмами, особенно американскими, пронизанными ложью и самой беззастенчивой рекламой.

Мне пришлось, например, посмотреть географические цветные короткометражки американского оператора и предпринимателя Ф. Патрика, которого в США разрекламировали как «мастера видовой кинематографии». На первый взгляд они как будто аполитичны: в них даже нет дикторского текста, они идут под одну музыку. Но более возмутительного и циничного зрелища, чем эти нарядные кинокартинки, трудно себе представить!

Голландия у Патрика представлена страной гиацинтов и тюльпанов, Япония — страной гейш и вишневых садов, Индия — страной экзотики и древних ритуалов. Патрик как бы ориентирует «туземцев»: ваше, мол, дело, голландцы, разводить луковицы гиацинтов и тюльпанов для экспорта, а все остальное вам доставят американцы по плану Маршалла...

Конечно, фильмы Патрика нельзя даже сравнивать с любым советским видовым фильмом, отличающимся правдивостью, идейностью и высокими художественными достоинствами.

В русских дореволюционных учебниках географии восхвалялись красоты гейзеров Исландии. В то время русские географы не знали, что у нас на Камчатке гейзеры и грязевые вулканы имеются в большом количестве и что они гораздо интереснее для науки и красивее прославленных исландских. Об этом узнали лишь советские ученые, и теперь эти гейзеры показаны во всем их великолепии в фильмах режиссера Н. Тихонова.

Н. Тихонов долгое время работал в Средней Азии, поставив там несколько художественных фильмов. На Московскую киностудию научно-популярных фильмов он перешел четыре года тому назад. Несмотря на свой почтенный возраст, он избрал здесь наиболее трудный участок творческой деятельности — фильмы из серии «Путешествия по СССР». В содружестве с оператором А. Зильберником он то поднимается в горы Тянь-Шаня, ночуя в пещерах на высоте трех тысяч метров, то спускается по бурной Аму-Дарье на плотах и утлых лодочках, то забирается в кратер вулкана. Не раз рисковал он жизнью, увлекаясь съемкой красот нашей Родины. Так, в 1949 году он и оператор А. Зильберник, проникнув в самое сердце долины гейзеров Камчатки, пробрались к гейзеру «Великану», периодически выбрасывающему столб кипятка и пара на восьмидесятиметровую высоту. Тихонов неожиданно поскользнулся и покатился к центру кратера. Перспектива свариться в крутом кипятке гейзера казалась неминуемой. Лишь каким-то чудом Тихонов удержался на краю кратера, отделавшись сильным ожогом ноги...

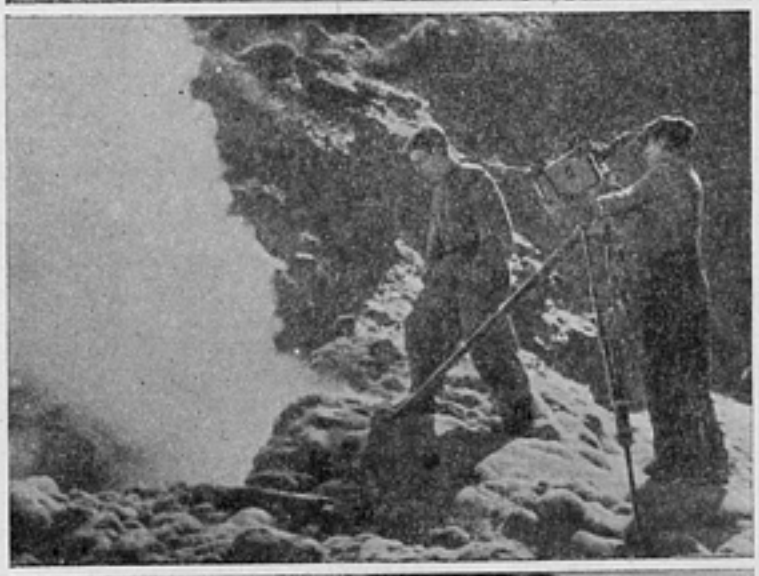
Летом 1950 года Н. Тихонов снял фильм «По Лене-реке». Его картины всегда вызывают чувство восхищения красотами нашей замечательной Родины.

Недавно закончил свой седьмой видовой фильм «В зарослях волжской дельты» режиссер В. Шнейдеров. Этот интересный цветной фильм, снятый оператором Ю. Фогельманом, по оценке художественного совета нашей студии является лучшей работой Шнейдерова в серии «Путешествия по СССР». Шнейдерову удалось показать интересную и разнообразную работу советских ученых, зоологов, орнитологов, ихтиологов, а также прекрасную флору и фауну заповедников дельты Волги.

Зритель увидит большую поляну, на которой среди широких круглых темнозеленых листьев качаются бледнорозовые красивые цветы. Это редчайшие растения в мире — египетские лотосы. В Европе они уцелели только

Киножурнал «Наука и техника». В лаборатории академика Никитина

Ветвистая пшеница на колхозных полях



На съемке камчатского гейзера «Великан»

Из фильма «В зарослях волжской дельты»

в одном месте — у нас в астраханском заповеднике.

Исключительно интересны в фильме пернатые, особенно белые цапли, розовые пеликаны, колпики и маленькая птичка ремиз, построившая удивительное гнездышко наподобие осиного гнезда. Это гнездышко висит на конце гибкой ветки куста, качаясь при малейшем дуновении ветра. Такое устройство гнездышка исключает возможность нападения хищников на птенцов.

В 1947 году на нашу киностудию пришли молодые кинооператоры братья А. и Е. Алексеевы. После окончания ВГИК они добровольно ушли на фронт Отечественной войны. С автоматом-камерой и боевым автоматом они завершили славный путь штурмом рейхстага, зафиксировав на пленку много эпизодов героизма воинов Советской Армии. Эта школа дала много молодым операторам. На нашей студии им была предоставлена возможность самостоятельной работы по видовым фильмам. Первым их фильмом был «Остров морского котика». На Дальнем Востоке затерялся безлюдный Тюлений остров. Сюда отправились братья Алексеевы в 1947 году. Высадившись с рационом сухого пайка и бочкой пресной воды, они подкарауливали стада котиков и засняли самый интересный период их жизни — воспитание молодого поколения.

В том же году Алексеевы отправились в киноэкспедицию по Северному и Южному Сахалину. После этого они сняли видовой фильм «В лесах Мещеры». Готовясь к съемкам чрезвычайно сложного видового альпинистского фильма «Эльбрус», Алексеевы предварительно много тренировались с мастером альпинизма, изучили карту Эльбруса и наметили необычный, самый трудный маршрут штурма восточной вершины Эльбруса. Чтобы лучше снять этот фильм, им пришлось совершать восхождение дважды. На вершине они оставили, по традиции советских альпинистов, записку о своем восхождении, сняв записку предшественника — мастера альпинизма Малейнова, взявшего эту трудную вершину за два года до них.

На экране зритель увидел великолепие природы Кавказских гор и разнообразие альпинистских приемов при штурме самых непроходимых горных твердынь.

Сейчас А. и Е. Алексеевы собираются показать кинозрителям многообразие и красоту охоты. Снимая увлекательные эпизоды, они записывали портативной звукозаписывающей аппаратурой пенье птиц, чтобы полнее и естественнее передать всю обстановку охоты.

Киноработники видовых фильмов, знающие и любящие природу нашей великой Родины, бесстрашные, волевые и энергичные люди — это особый отряд кинематографистов, целиком отдающих себя благородному патриотическому делу прославления нашей замечательной страны. Идейно вооруженные, профессионально подготовленные к трудным киноэкспедициям, они выполняют свою задачу вместе с нашими замечательными патриотами географами, активно сотрудничающими в серии «Путешествия по СССР».

Наши киноработники В. Шредель и М. Беркович побывали с учеными на полуострове Таймыр, этом своеобразном зеленом оазисе в Арктике, где не было ледникового периода. Были они и в песках Древнего Хорезма вместе с научной экспедицией профессора Толстова, на раскопках городов Хорезмского государства третьего века нашей эры.

Закончены производством видовые цветные фильмы «Тихий Дон» (режиссер В. Моргенштерн), «По Оке» (режиссер Я. Миримов), «Славное море» (режиссер М. Таврог, руководитель Б. Долин).

«ВОССТАНОВИМ ПРАВДУ!»

Так озаглавлена книга писателя Поповского, задавшегося благородной целью рассказать читателям, как были украдены либо обойдены молчанием замечательные открытия русских и советских ученых.

Эту же задачу поставили перед собой наши работники режиссер А. Гендельштейн, режиссер-мультипликатор Б. Васильев, художник К. Домбровский, операторы К. Строд и Э. Эзов вместе со сценаристами Н. Шпиковским, И. Шипиловым и учеными-историками, приступая к созданию фильма «Первые крылья».

Им было известно, что первым в мире, кто создал воздухоплавательный прибор тяжелее воздуха — аэроплан, был Александр Федорович Можайский. Но как доказать это самыми выразительными и художественными приемами кино, когда в распоряжении авторов фильма имелся исключительно статичный исторический материал (документы), да и то не исчерпывающий всей задачи?

Группа режиссера А. Гендельштейна вместе с учеными начала упорные поиски дополнительных материалов в Военно-Морском, Государственном Историческом, в Военно-Историческом архивах, с тем, чтобы шаг за шагом восстановить правду о том, как было совершено преступление перед нашим народом, от которого царские чиновники с иностранными фамилиями скрыли чрезвычайной важности изобретение Можайского.

Поиски привели группу к очень важным документам, подтверждающим приоритет Можайского в области воздухоплавания.

Конечно, не только открытие подлинных документов о Можайском является заслугой группы. Создатели фильма «Первые крылья», использовав самые сложные натурные и комбинированные съемки, показали зрителю, как русский моряк А. Ф. Можайский, плавая по морям и океанам и наблюдая полеты птиц, пришел к созданию первого в мире самолета, поднявшегося в воздух в 1882 году близ Петербурга.

Этот волнующий фильм получил единодушное одобрение ученых, компетентных в вопросах аэродинамики и воздухоплавания. Вот что написал нам академик А. Микулин:

«Съемочным коллективом была проделана большая работа по изучению и отбору архивных данных о Можайском.

Неожиданно и сильно показаны основы творчества Можайского, ход его мысли и научного толкования стройного полета чаек, следующих за кораблем в открытом море. Кадры полета птиц сняты оператором Эзовым на таком высоком уровне мастерства, что могут иметь самостоятельный интерес для исследования механики полета.

Исключительно мастерски выполнены К. Домбровским трюковые съемки, рождающие волнующие образы у зрителей, передающие романтику морских путешествий Можайского и сложный ход его творческой мысли. Превосходно достигнута в фильме связь и перекличка давно прошедших событий с делами наших дней. Показана история авиации от Нестерова до Чкалова, от Можайского до реактивных самолетов.

Торжество русской творческой мысли бесспорно. Оно наглядно. Оно захватывает, волнует и покоряет».

Мы намечаем постановку фильма о замечательном русском летчике, основоположнике высшего пилотажа — Нестерове, первым в мире совершившем мертвую петлю и таран.

В МУЗЕЯХ И ТЕАТРАХ ПОБЫВАЮТ ВСЕ

Один старый учитель рисования рассказывал, как он по нескольку раз смотрел с коллегами кинофильмы «Живопись Репина» и «В. И. Суриков» и с каждым разом находил новое и новое в произведениях гениальных русских художников. «Цветное кино, — говорил он, — и методы показа отдельных частей картины — панорамы, крупные планы при специальном освещении — позволяют почти стереоскопично видеть живописное изображение, обращать внимание зрителя на особенность творчества того или иного художника».

Благодаря кино сокровища наших музеев, замечательные памятники зодчества — классическое наследство изобразительного искусства — становятся доступными огромным массам кинозрителей, где бы они ни находились — на Камчатке или в Аркти-

ке на зимовках, на колхозных полях или в школах и т. д. При этом такие фильмы не просто показывают те или иные произведения искусств, но и обучают зрителя тому, как надо рассматривать живопись, скульптуру, архитектуру, на чем акцентировать внимание, каковы особенности творчества того или иного автора.

Показу замечательных памятников русского зодчества посвящена целая серия фильмов об архитектуре: «Владимиро-Суздальская Русь», «Коломенское», «Архангельское», «Музей Архитектуры в Москве». К сожалению, все они были сделаны еще на черно-белой пленке и не передавали богатства красок в творчестве талантливых русских зодчих.

Среди искусствоведческих научно-популярных фильмов особое значение имеют фильмы, посвященные творчеству мастеров Московского художественного академического театра: «Мастера МХАТ» и «Искусство актера» в постановке режиссера В. Юренева.

Преодолев большие трудности творческого и производственного характера, В. Юренев запечатлел в своих кинофильмах некоторые образы, созданные корифеями МХАТ: Качаловым, Книппер-Чеховой, Москвиным, Тарховым. Эти фильмы — значительный вклад в историю театрального искусства нашей Родины. Они сохранят для поколений образы, созданные виднейшими мастерами МХАТ.

Студия готовится к постановке большого фильма о творчестве мастеров старейшего русского драматического театра — Малого театра, а также фильма, в котором будут показаны бессмертные образы героев основных драматических произведений Гоголя в исполнении лучших артистических сил СССР.

Сейчас мы работаем над фильмом «Памяти Н. П. Хмелева» по иконографическим материалам, кинодокументам, граммзаписи и воспоминаниям.

«МАЛЫЕ ФОРМЫ» НАУЧНОЙ КИНОПЕРИОДИКИ

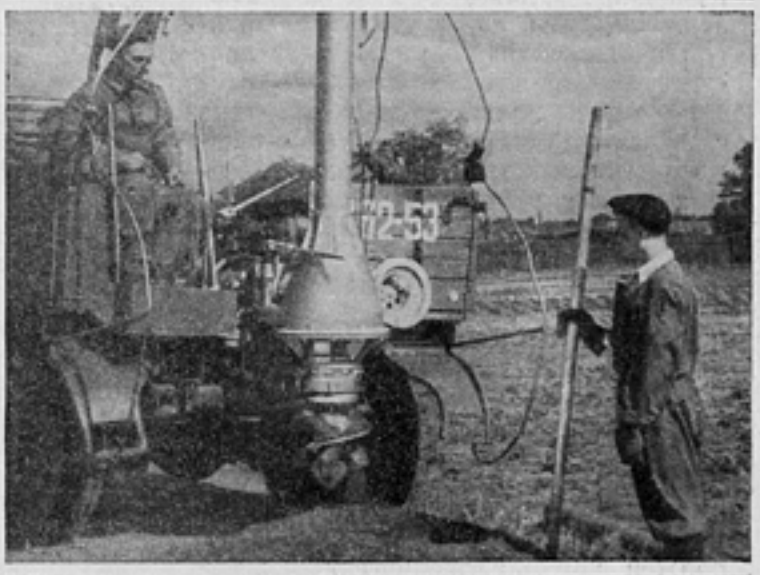
«Катись, катись, яблочко, по серебряному блюдечку, показывай мне города и поля, леса и моря, и гор высоту и небес красоту...»

Так словами старинной сказки символически выражено вековое стремление русского народа к познанию окружающего мира. Этими словами начался первый номер ежемесячного киножурнала «Наука и техника», вышедший десять лет назад.

В этом номере киножурнала, созданном под редакцией академика Е. Чудакова, были намечены основные разделы тематики журнала «Наука и техника». Здесь были показаны различные приемы киносъем-

На зообазе студии научно-популярных фильмов

Кадр из фильма о колорадском жуке



Киножурнал «Наука и техника». Работа столбостава

«Путь к рекорду». Чемпион мира М. Исакова с дочерью

ки: рапид, макроцейтрафер, съемка через телескоп небесных светил, микрокиносъемка движений бактерий, мультипликации, съемки из жизни насекомых, птиц и животных в естественных и искусственных условиях.

Были также показаны съемки рабочих моментов выдающихся ученых Павлова и Бурденко, зачинателя стахановского движения Стаханова и ряд кадров с изображением новейшей техники отечественного производства.

В 132 последующих номерах журнала, вышедших за десять лет, было освещено около 500 тем! За эти годы выросли кадры мастеров «малой формы» научной киноперидики. Это режиссеры К. Когтев, С. Чулков, Д. Яшин, П. Петрова, В. Попова, Д. Астафьев, Г. Кабалов. Многие из них поставили свыше 50 сюжетов.

В коллектив недавно пришла и творческая молодежь из ВГИК: К. Бурковский, С. Райтбурт, К. Бабашкин; здесь же готовят дипломы студенты режиссерского факультета ВГИК. На сюжетах журнала начинают свою самостоятельную работу молодые операторы.

В журнал присылают свои сюжеты и другие киностудии научно-популярных и учебных фильмов.

Крупнейшие научные силы Союза участвуют в работе коллектива киножурналистов. Работы академиков Вавилова, Лысенко, Бурденко, Образцова, Бардина, Чудакова, Гамалея, Никитина, сотен ученых, новаторов производства, лауреатов Сталинских премий освещены в журнале.

Редакция журнала тесно связана с Академией наук СССР, академиями медицинских, сельскохозяйственных наук и их институтами, с вузами и заводами.

«ОТ КОЛХОЗНОГО ВОЛЬНОГО КРАЯ...»

Мелодия этой популярной колхозной песни положена в основу оркестровой музыки к заглавным титрам цветного киножурнала «Новости сельского хозяйства», который начал ежемесячно выходить на широкий экран с августа 1950 года. Журнал должен кинематографическими средствами освещать достижения ученых и практиков социалистического земледелия и животноводства Советского Союза.

Сейчас уже складывается основной состав киножурналистов в области сельскохозяйственной тематики. Режиссеры С. Чулков, Д. Яшин, Е. Ермаков, П. Петрова, И. Фрез, С. Райтбурт, операторы В. Пахомов, А. Филиппов, С. Лебедев, Я. Толчан и другие уже сделали первые сюжеты, хорошо принятые учеными и представителями прессы.

Каждый сюжет журнала — это маленький фильм. В нем необходимо с наибольшей полнотой вскрыть сущность того или иного достижения и на конкретном жизненном примере суметь доказать полную возможность его внедрения в массовую практику. Здесь очень часто, кроме натурных съемок, необходимы мультипликационные вставки, макетные, микро- и макроцейтраферные съемки — и на все это отводится в сюжете 120—130 метров, или около четырех с половиной минут демонстрирования на экране!

Научная киноперидика имеет свои особенности съемки и монтажа, отличные от периодики документального кино.

Сюжеты научной киноперидики снимаются по режиссерскому сценарию, разработанному с точностью до одного полезного метра в каждом эпизоде. Режиссер с оператором снимают эпизоды, твердо зная заранее, куда и как они войдут в сюжет, то есть снимают, так сказать, мысля монтажно. В этом есть свои преимущества, но также и особые трудности по сравнению с кинохроникой. Преимущества в том, что перед съемкой уже существует полная ясность и в творческом и в организационно-производственном отношениях. Трудности же в том, что надо точно уложить в жесткий лимит метров ту или иную сцену. Но объектом съемок иногда являются многообразные представители флоры и фауны (растения, животные, микробы), а они «работают» очень часто в своем ритме, значительно отклоняясь от «нормативов», предусмотренных режиссерским сценарием.

Сюжеты кинохроники снимаются по сценарному плану, являющемуся в значительной степени ориентировочным, условным, зависящим от фиксируемого события. Здесь, конечно, есть свои трудности, но в то же время режиссеру и оператору больше предоставляется возможности для вариантов как в процессе съемки, так и в монтаже сюжета. В этом отношении киножурналисты «Новостей дня» находятся в более выгодных условиях, чем работники «Новостей сельского хозяйства».

Чтобы обеспечить установленную периодичность выхода журнала «Новости сельского хозяйства» на экраны Союза, сейчас работают пятнадцать постоянных съемочных групп.

Кроме этого журнала, наша киностудия выпускает для работников сельского хозяйства серию научно-популярных фильмов «Беседы агронома». В них более подробно объясняются передовые методы сельскохозяйственного производства на базе достижений советской мичуринской науки.

Уже много лет работает специальный коллектив киноработников и ученых во главе с академиком Е. Чудаковым, выпускающий большой кинокурс для подготовки кадров трактористов. В этой чрезвычайно трудоемкой работе киностудии заняты режиссеры учебного кино Б. Альтшуллер, Б. Васильев, Ф. Тяпкин, К. Алекаев, Н. Носов, Б. Витлин и творческие коллективы художников-мультипликаторов. Ежегодно необходимо делать десятки тысяч рисунков для мультипликационных съемок к этим фильмам. А это только третья часть продукции мультцеха киностудии, участвующего в создании каждого из наших кинофильмов.

МАСТЕРА СПОРТА НА ЭКРАНЕ

Самые разнообразные виды физкультуры и спорта охвачены в учебных и пропагандистских фильмах В. Сутеева и Д. Боголепова.

В прошлом году они создали цветной фильм о Московском стадионе «Динамо» — кузнице мастеров и чемпионов советского спорта.

Будучи сами спортсменами и «болельщиками», Сутеев и Боголепов в каждом своем фильме показывают блестящие достижения советских спортсменов.

Почти все советские чемпионы мира, Европы и страны запечатлены в наших кинофильмах.

Широк профиль Московской киностудии научно-популярных фильмов. На ее базах создается еще много специальных учебных фильмов по заказу министерств и ведомств.

Интересно и почетно наше дело — дело пропаганды научных и технических знаний среди народных масс Советского Союза, и каждый работник учебного и научно-популярного кино отдает все свои силы этому важному и почетному делу.

А. Згуриди

К ДЕСЯТИЛЕТИЮ КИНОЖУРНАЛА „НАУКА И ТЕХНИКА“

Киноаппарат опустился на дно моря — и на экране возник интереснейший мир существ, обитающих на дне и парящих в воде.

Камера поднялась в стратосферу — и зритель начал наблюдать там работу отважных советских стратонавтов.

К кинообъективу приставили микроскоп — и новый мир открылся глазам зрителей, мир микроскопических организмов.

Съемочную камеру соединили с цейтрафером, аппаратом для замедленной съемки, заработал часовой механизм — и на экране в короткое время прошли процессы, обычно длящиеся много дней и часов: распустились почки на деревьях, раскрылись бутоны цветов, потянулись из почвы нежные стебельки растений.

Но вот киноаппарат перенесли в операционную, в рентгенокабинет, и зрители стали свидетелями сложнейшей работы хирурга, увидели поразительное явление — рентгеносъемку пульсирующего сердца.

Все это и многое другое, что подтверждало значение кинематографа в деле популяризации науки, было показано в первом номере киножурнала «Наука и техника», выпущенном Московской киностудией научно-популярных фильмов в ноябре 1940 года.

Именно с этого времени исчисляется история киножурнала «Наука и техника», ставшего за десять лет одним из самых популярных киножурналов нашей страны.

Около 500 маленьких фильмов-сюжетов выпустил с тех пор журнал «Наука и техника».

Круг тем, освещенных в журнале, необычайно велик. Вот краткий перечень сюжетов, взятых на выборку: «Электрический трактор», «Разведчики недр», «Обувь из газа», «Рис на Кубани», «Автоматы-кочегары», «Ткань из стекла», «Теплицы Адоратского», «Четыре группы крови», «Мотор под давлением», «Операция под микроскопом», «Рукописная книга», «Новые источники света», «Дерево-металл», «Гормоны роста», «Часовой график В. Хрисановой», «Томаты на дереве», «Инструмент тысячника», «Содружество растений», «В лаборатории профессора Никитина», «Великаны птичьего двора», «Дом из гипса»... Нет таких областей науки или техники, которым журнал не уделил бы внимания.

Он систематически рассказывал о новых научных достижениях и открытиях, знакомил с работой выдающихся советских ученых, передавал опыт передовиков промышленности и сельского хозяйства, всегда увязывая освещение вопросов науки и техники с практической деятельностью советских людей, которые трудятся на благо и процветание своей Родины.

Вот почему киножурнал «Наука и техника» стал одинаково ценным и близким ученому и рабочему, студенту и колхознику, школьнику и инженеру, садоводу-мичуринцу и врачу — словом, самым разнообразным, самым широким слоям советской общественности.

Популярность журнала особенно возросла за последнее время. Тираж его с 50 экземпляров в первые годы увеличился до 500—550. Журнал заслуженно пользуется большим успехом не только в нашей стране, но и далеко за рубежом. Ежемесячно журнал дублируется на 7—9 языках. На двух последних международных фестивалях киножурналу «Наука и техника» присуждены почетные дипломы.

☆ ☆ ☆

Выше мы сказали, что историю журнала следует исчислять с 1940 года. С этого времени он регулярно выходит под маркой Московской студии научно-популярных фильмов.

Но его «предистория» относится к более раннему периоду, когда непосредственное руководство журналом осуществлялось Народным комиссариатом тяжелой промышленности.

Первый номер такого киножурнала был выпущен Московской кинофабрикой «Союзкинохроники» в октябре 1931 года.

Как известно, период тридцатых годов характеризуется бурным развитием промышленного строительства, коренной реконструкцией всего народного хозяйства страны на базе новой, современной техники, массовой тягой рабочих и колхозников к техническим знаниям.

Именно в этот период выходит постановление ЦК ВКП(б) о производственно-технической пропаганде, значительно расширяется сеть технических учебных заведений, организуется массовое техническое обучение на предприятиях, увеличивается выпуск популярной технической литературы, происходит коренная перестройка научной кинематографии.

В соответствии с возросшим спросом увеличивается выпуск учебных фильмов, инструктивных кинопособий для кружков по техминимуму и курсов по повышению квалификации и, наконец, выпускается специальный киножурнал «Наука и техника».

В основном журнал был рассчитан на специальную аудиторию, но представлял известный интерес и для более широкого круга зрителей, поэтому демонстрировался и на общих экранах.

☆ ☆ ☆

С 1935 года производство журнала было передано Московской студии научно-популярных фильмов.

С передачей на специализированную киностудию журнал обеспечивается необходимой производственной базой, позволяющей более широко применять самые различные виды научной съемки, обогащается значительным опытом

творческих работников студии, накопленным в процессе создания научно-учебных картин. К созданию журнала привлекаются научные работники.

Изменяется методика построения и журнала в целом и отдельных сюжетов. Количество сюжетов в одном номере с пяти и семи доводится до трех, при этом сюжеты, как правило, объединяются одной темой.

Так, например, один из первых номеров журнала посвящается достижениям советской нефтяной промышленности (сюжеты: «Фасонные долотья», «Депарафинизация», «Цементация скважин»); другой номер журнала посвящается металлургической промышленности («Определение твердости металла», «Рентгеновский метод контроля», «Исследование строения металла ультраакустическими колебаниями»); третий — новаторскому методу работы Алексея Стаханова; четвертый — новым видам транспорта и т. д.

Меньшее количество сюжетов, а следовательно, большая протяженность во времени каждого сюжета (метраж) позволяло более глубоко раскрывать тему, подробнее рассказывать о предмете сюжета.

Однако журнал все еще был рассчитан главным образом на специализированную аудиторию и использовался преимущественно в системе Наркомтяжпрома. Только номер, посвященный методу Алексея Стаханова (режиссер Д. Яшин, оператор А. Дахно), был отпечатан большим тиражом и демонстрировался на общем экране; как правило же, число копий было невелико. К тому же выходил журнал не регулярно.

В 1937 году после разукрупнения Наркомтяжпрома журнал на несколько лет прекратил свое существование. Между тем потребность в журнале росла с каждым годом.

☆ ☆ ☆

Социалистическая экономика и культура переживали период яркого расцвета. Фронт науки стал одним из важнейших в борьбе за дальнейшее развитие народного хозяйства, за выполнение третьей сталинской пятилетки.

Перед работниками научной кинематографии была поставлена задача создания высоко идейных научно-популярных картин, глубоких по содержанию и художественных по форме. Именно в это время появляются выдающиеся произведения советской научно-популярной кинематографии. Выходит множество картин по самым разнообразным областям знаний.

Возникает мысль и о возрождении, вернее — создании на новой основе подлинно научно-популярного журнала «Наука и техника».

И в 1940 году такой журнал создается. Перед ним была поставлена задача шире, чем прежде, освещать и пропагандировать достижения науки и техники, популяризировать деятельность выдающихся советских ученых, новаторов промышленности и сельского хозяйства, популяризировать общеобразовательные знания. Новый состав редакции стремился сделать журнал подлинно популярным, подлинно массовым, пробудить к нему интерес со стороны самых широких слоев зрителей.

К работе были привлечены выдающиеся советские ученые. Руководство журналом возложено на академика Е. Чудакова. Новая редакция взяла курс на популяризацию наиболее значительных научных проблем. Требования к каждому сюжету и к каждому номеру журнала значительно повысились. В результате содержание и характер журнала существенно изменились.

Правда, не сразу удалось сделать журнал таким, каким мы знаем его теперь. Стремление к глубокому, всестороннему освещению трактуемых в журнале вопросов при отсутствии необходимого для этого опыта, при неумении лаконично решать темы на первых порах уводило журнал в сторону от его прямых задач. Возникает увлечение тематическими выпусками. Журналы посвящаются всего одной какой-либо теме, превращаясь в самостоятельные короткометражные фильмы. Такое построение противоречит самой природе журнала, призванного в маленьких, коротких фильмах-сюжетах освещать различные темы, знакомить с разнообразными вопросами науки и техники.

Но постепенно опыт накапливается. В тесном содружестве с учеными творческие работники преодолевают эту ограниченность, находят оригинальные пластические решения, совершенствуют форму, и журнал выходит на правильный путь.

Вначале, опасаясь, что зритель не сможет по одному короткому сюжету составить достаточно полное представление о трактуемой теме и не сможет быстро переключить свое внимание от одного сюжета к другому, журналы составлялись так, чтобы тема одного сюжета подготовлялась и объяснялась темой предыдущего, дополняя и развивая ее.

Примером такого метода построения может служить киножурнал № 5 за 1940 год. Первый сюжет этого журнала рассказывал о природе ультразвуков; второй сюжет, названный «Эхолот», рассказывал о принципе устройства и о работе аппарата, определяющего морские глубины, действие которого основано на ультразвуках; третий — «Дефектоскоп» — показывал, как при помощи ультразвуков определяют строение металла.

Построение журналов по такому принципу имело свою положительную сторону. Зритель действительно мог составить более полное представление об одном предмете, об одном явлении. Но основная задача журнала заключалась в том, чтобы сообщать разнообразные сведения, шире популяризировать в каждом номере различные достижения науки и техники, отвечать разнообразным требованиям и интересам зрителей. Эта задача попрежнему оставалась невыполненной, пока у творческих работников не накопилось достаточно опыта увлекательно и лаконично решать темы, не снижая их научной ценности. Но со временем творческие работники, освоив специфику работы в журнале, добились решения и этой второй, не менее важной задачи. Содержание журнала стало более разнообразным, отвечающим самым разносторонним требованиям, которые предъявляются к журналам вообще, в том числе к киножурналам. Журнал стал более популярным, более массовым.

Как пример такого построения журнала «Наука и техника» можно привести журнал № 9 за 1941 год.

Первый сюжет этого журнала знакомил с устройством и работой электрокопировального станка; второй сюжет — «Патефонная пластинка» — рассказывал об истории рождения пластинки, записывающей и воспроизводящей звук; третий — «Рыбка-строитель» — рассказывал о поразительном инстинкте живородящей рыбки колюшки, самец которой строит гнездо и охраняет свое немногочисленное потомство.

Этот новый принцип построения журнала, разработанный в дальнейшем более углубленно, стал основным принципом комплектования тем на протяжении всей последующей истории журнала.

☆ ☆ ☆

С первых же дней Великой Отечественной войны содержание журнала «Наука и техника» резко меняется. Журнал ставит задачей практическую помощь фронту и тылу, уделяет большое внимание вопросам противовоздушной обороны, дает практические советы и наставления, знакомит с вражеской техникой.

Появляются такие сюжеты, как «Первая помощь при ожогах», «Как бороться с зажигательными бомбами», «Пена в борьбе с пожарами», «Как предохранить пищу от ОВ», «Простейшее газоубежище», «Типы вражеских танков», «Типы вражеских самолетов» и пр.

Наряду с этим журнал широко освещает патриотическую работу тружеников тыла. Помимо отдельных сюжетов, знакомящих с трудовыми подвигами и достижениями передовиков оборонной промышленности, выпускаются тематические журналы, посвященные изобретателям, работающим на военных заводах, героическому труду женщин, молодежных бригад и т. д.

Журнал не оставляет в стороне и методические задачи; увеличив число сюжетов в каждом номере с трех до четырех, он расширяет круг освещаемых тем. Это потребовало от творческих работников большей изобретательности в построении каждого сюжета, умения в еще меньший отрезок времени достаточно полно раскрыть тему, словом, потребовалось большее мастерство. К чести творческих работников журнала надо сказать, что и с этой задачей они справились очень успешно.

☆ ☆ ☆

Еще до окончания войны, в 1944 году, Центральный Комитет ВКП(б) принял постановление об организации научно-просветительной пропаганды. Постановление это, как известно, положило начало новому историческому этапу в развитии советской научно-популярной кинематографии. Ее общая перестройка, естественно, коснулась и журнала «Наука и техника».

Большое место журнал начал отводить популяризации вопросов материалистического естествознания. В журнал включаются сюжеты, рассказывающие об устройстве человеческого тела («Сердце», «Крепче стали»), о физиологических основах зрения («Дальнозоркость»), о приспособляемости животных к условиям окружающей среды («Гупии»), об образовании дождя и снега («Снежинка»), о значении археологических раскопок («Раскопки в Мцхере») и многие другие.

Исключительное внимание журнал стал уделять осуществлению великих задач, поставленных послевоенной сталинской пятилеткой. Журнал рассказывает об электрификации страны («Звено великого плана»), о новом трудовом подъеме нашего народа («Люди, опередившие время», «Метод Анны Кувшиновой» и др.), о коллективной стахановской работе передовиков промышленности («Мастер Российский», «Из опыта передовиков»), о новых научных достижениях и открытиях («Лампы дневного света», «Ткани из стекла»), знакомит с достижениями в области сельского хозяйства («Преобразователи природы», «Химия и урожай», «Ягоды картофеля»), систематически освещает мирный созидательный труд советских людей.

В одном из сюжетов журнал рассказывает о строительстве газопровода «Саратов — Москва», в другом — о технике строительства высотных зданий, в третьем, четвертом, пятом — о самоходном комбайне, о новом автобусе, троллейбусе и т. д. Много сюжетов попрежнему посвящается труду советских ученых. Журнал регулярно популяризирует научные работы, удостоенные Сталинских премий.

Качество отдельных сюжетов и журнала в целом значительно улучшается. Журнал устанавливает тесную связь с Академией наук, с Обществом по распространению политических и научных знаний. Укрепляется организационно-производственная база. Журнал выделяется в самостоятельное объединение. Годовые тематические планы журнала систематически обсуждаются в среде научных работников.

К работе над сценариями привлекаются писатели. Улучшается графическое и музыкальное оформление журнала. К работе привлекаются иногородние студии. Журнал превращается в подлинно всесоюзный орган.

Значительные сдвиги происходят и в методической работе. Выдвигается задача классификации сюжетов по их характеру и определения места каждого сюжета в журнале в зависимости от его значения. Такой дифференцированный подход к отдельным сюжетам потребовал от творческих работников новых решений, новых приемов выражения, более отточенного мастерства. Значительно повысилась при этом и роль режиссера, выпускающего фильм.

В тот же период журнал одним из первых в научной кинематографии осваивает цветную съемку. Первый цветной журнал вышел в 1946 году. В нем были показаны следующие сюжеты: «ИЛ-12», «Томаты на дереве», «Лампы дневного света», «Палех».

В 1947 году журнал «Наука и техника» выпустил еще два цветных номера. Один состоял из сюжетов: «На заводе «Серп и молот», «Литмоцидин», «Рисунок на ткани», «Радуга», и был премирован на Международном фестивале в Венеции. Другой был посвящен 800-летию Москвы и успешно демонстрировался на широком экране.

☆ ☆ ☆

Итак, именно в этот последний период журнал «Наука и техника» в результате накопления и критического освоения опыта, систематически проводимой методической работы, расширения сферы деятельности и непрерывного выдвижения все новых и новых творческих задач становится подлинно научно-популярным, подлинно массовым журналом, чему в значительной степени способствуют возросшее мастерство и вдумчивая работа постоянного творческого коллектива, целиком посвятившего себя работе в журнале.

Многие творческие работники коллектива журнала стали подлинными мастерами этого своеобразного вида искусства. Это прежде всего режиссеры К. Когтев, Д. Яшин, П. Петрова, В. Попова, Д. Астафьев, операторы Я. Толчан, Е. Кашина, Н. Наумов-Страж и др. Следует отметить также заслуги главных редакторов журнала: академика Е. Чудакова, Г. Зельдовича, директора журнала Е. Потиевского, музыкального оформителя В. Смирнова, звукооператора А. Машистова, диктора Ю. Левитана.

И главное, надо отметить тот огромный вклад, который сделала в журнал советская научная общественность. В активе журнала — широко известные нашей стране ученые: Президент Академии наук СССР С. Вавилов, лично принимавший участие в работе над двумя фильмами-сюжетами, почетный академик Н. Гамалея, академик Н. Бардин, академик В. Никитин, академик П. Ребиндер, академик И. Артоболевский, Герой Социалистического Труда С. Ильюшин и многие другие, имена которых мы читаем в ежемесячных выпусках единственного в мире научно-популярного киножурнала «Наука и техника».

ИСТОРИЯ
И
СОВРЕМЕННОСТЬ

Вен. Вишневский

ГОРЬКИЙ О КИНО

До сих пор наименее изученной областью творческой деятельности Горького являются факты, связанные с историей развития отечественной кинематографии. Не систематизированы и не прокомментированы высказывания Горького о кино, не исследованы многочисленные и разнообразные события из истории советского кино, в которых принимал участие Горький. Институт мировой литературы им. Горького опубликовал пока только шесть сценариев Горького (Сборник «Пьесы и сценарии», М., 1941) и несколько наиболее значительных документов.

Известно, что Горький был первым и едва ли не единственным писателем, приветствовавшим рождение кинематографа. Так, в 1896 году, после просмотра первых кинокартин, он заявил, что «этому изобретению, ввиду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предречь широкое распространение». В корреспонденциях с Нижегородской выставки он обращал внимание широких читателей дореволюционной России на необычайные выразительные средства и возможности нового изобретения, которое «наверное возможно применить к общей задаче науки, к усовершенствованию жизни человека, к развитию его ума».

Уже тогда Горький понимал, что в условиях капиталистического мира применение и использование кинематографа пойдут по другому пути. Он предсказывал, что новое изобретение, «еще раз доказывающее энергию и пытливость человеческого ума, стремящегося все познать, все разгадать», «раньше чем послужить науке и помочь совершенствованию людей, послужит Нижегородской ярмарке и поможет популяризации разврата...». «Я уверен, — писал он, — эти картины заменят иным, более подходящим к общему тону концертного зала жанром. Дадут, например, картину «Она раздевается» или «Акулина, выходящая из ванны» или «Она надевает чулки»... Да, это, несомненно, будет сделано. Буколика и идиллия не могут иметь места на всероссийском торжище, жаждущем пикантного и экстравагантного...»

До сих пор не было известно, что пророчество Горького буквально исполнилось через два года. И первый, кто это отметил, был сам же Горький. Недавно в газете «Нижегородский листок» за 1898 год найдена заметка, анализ текста которой неопровержимо устанавливает, что она написана Горьким. В ней почти дословно повторяются отдельные мысли, ранее сформулированные в фельетонах Горького, печатавшихся в 1896 году. Вот отрывок из этой заметки:

«А курилка все-таки жив! Хотя на месте, где в прошлом году подвизались звезды Омона, и возник ныне некий скучнейший «электрический театр», однако дух Омона по-прежнему витает в месте былого торжества своего. Чтобы сгладить скуку и недоумение, которые возбуждает «Один день в горах Швейцарии» — маленькая плохонькая и глупенькая декорация, неспособная удовлетворить даже детей, — предприниматель показывает картины синематографа. В 9 и 11 часов показывают картины «для взрослых». Первая картина для взрослых изображает кадриль, которую исполняет дама в панталонах. Вторая картина — «канкан». Третья — дама, которая раздевается и садится в ванну. Четвертая — художник рисует с натуры, а натуру изображает тоже дама и, конечно, в натуральном виде. Она делает такие движения ногами, которых и канкан не допускает. Потом следует «свадебная ночь»... Содержание этой картины неописуемо, но она больше всего нравится публике. Публика даже гогочет от восторга, гогочет и кричит: «Еще! ма-ло!..» Хотя все эти картины лишь тени безмолвные, но это, несомненно, тени былого Омоновского прошлого. И, являясь перед публикой, они воскрешают память о том, что когда-то, на этом самом месте, показывалось живое тело, которое не только двигалось, но и распевало разные циничные песни...» («Нижегородский листок», 1898, 25/VIII).

Позже Горький не раз возвращался к гневной, бичующей характеристике буржуазной кинематографии, подчеркивая развращенность и аморальность кинодельцов, поставляющих на кинорынок фильмы, героями которых были убийцы и преступники. В интересном психологическом очерке «Убийцы», написанном до революции (точная дата не установлена), Горький писал о том, что «болтовня газет, сенсационные уголовные романы, фильмы кинематографа, изображающие ловкость и смелость убийц, развивая в нервозной и жадной до сенсации городской массе болезненное любопытство к преступникам, способствуют росту преступлений... Воспроизводя на экране картины преступлений, кинематограф возбуждает зоологические эмоции одних людей, развращает воображение других и, наконец, притупляет у третьих чувство отвращения к фактам преступности. Все это делается для того только, чтобы развлечь людей, которым живется скучно». («Молодая гвардия», 1926, № 8, стр. 27—34).

Известно развернутое высказывание Горького в 1915 году о задачах кинематографа. Отвечая на анкету «Люди искусства о кинематографе», он писал: «Кинематограф меня занимает давно. Я одобряю кинематограф будущего, который безусловно займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений. И когда кинематограф проникнет в демократическую среду, считаясь с требованиями и вкусами народа, когда он станет сеять «разумное, доброе, вечное» там, где это будет необходимо, то его роль будет чрезвычайно высока. А это безусловно даст кинематографу будущее» (Газета «Театр», 1915, 24/XI).

До сих пор не было точно известно, имело ли это высказывание Горького какую-нибудь связь с какими-либо его практическими планами и предположениями. Правда, из воспоминаний Ю. А. Желябужского было известно о том, что Горький в то время горячо поддерживал проект группы работников МХАТ о создании собственного кинопроизводства.

Недавно найденные материалы не только подтверждают существование у Горького определенного творческо-производственного плана создания собственного кинопроизводства, но дают новые интересные сведения о том, что известный горьковский план инсценировок по истории культуры, разработанный им в 1919 году (см. об этом нашу статью «Инсценировки истории культуры и первый сценарий А. М. Горького» в журнале «Искусство кино» № 6 за 1938 год), был первоначально задуман еще до начала первой мировой войны в виде грандиозного международного начинания прогрессивных кинодеятелей.

В мае 1914 года петербургский журнал «Кинемо-Омниум» в заметке «Хроника» сообщил о том, что «с осени 1914 года при содействии группы выдающихся русских писателей и артистов будет открыт в Москве большой кинотеатр, во главе которого будут стоять Максим Горький и Шаля-

пин. Задачей этого кинотеатра будет распространение среди большой публики здоровых и эстетических идей и мнений, а также ознакомление ее при помощи кинематографа с успехами и завоеваниями в области науки и промышленности».

Заметка сообщала, что дирекция уже приступила к постройке в центре Москвы большого кинотеатра со зрительным залом, вмещающим более тысячи зрителей, и образовала в Париже специальное агентство в целях установления постоянных сношений с французскими кинофирмами.

Далее в заметке приводится «программа Дирекции», заимствованная из циркуляра, с которым дирекция обратилась к «производителям фильм». В циркуляре были перечислены «особенно желательные» виды и типы фильмов, их тематика, жанры и сюжеты:

«1) Видовые, изображающие горы, водопады, моря, пейзажи европейского и экзотического мира.

2) Жанровые и этнографические сцены; сцены из жизни различных народов.

3) Картины, имеющие отношение к промышленности как современной, так и древней, как, например, охота, первые изделия диких народов до производства самой изысканной и величественной современной техники.

4) Сцены из жизни животных.

5) Научные картины всех родов: химические, биологические опыты, микроскопические исследования и т. п.

6) Сцены и виды, изображающие выдающиеся события из жизни народов, как войны, забастовки, национальные и общественные празднества и т. п.

7) Исторические пьесы с сюжетом, заимствованным как из современной эпохи, так и из древней истории Египта, Палестины, Греции и античного Рима.

8) Пьесы из классической литературы или романа.

9) Картины и пьесы, заимствованные из эпопей Илиады, Жанны д'Арк и т. п.

10) Портреты знаменитостей из мира политического, научного или артистического, картины биографические и т. д.

11) Жанровые и комические, но «хорошего выбора» (журнал «Кинемо-Омниум», 1914, № 25).

Если эту заметку очистить от рекламной шелухи, «циркулярного» налета и «стилистической» обработки бульварного журналиста, мы явственно увидим проект раннего варианта плана «Истории культуры в инсценировках для театра и картинах для кинематографа» (Сборник «Максим Горький. Материалы и исследования», Л., 1934, т. I, стр. 108—110). Правда, здесь нет еще той последовательной, стройной научной системы, которая могла окончательно выкристаллизоваться и принять строгие и законченные формы только после Великой Октябрьской социалистической революции, освободившей кинематографию от власти торгашей и спекулянтов.

Грандиозная идея Горького, предложившего создать более 300 произведений театра и кино, образно и последовательно раскрывающих историю развития человеческой культуры, находила прямую поддержку со стороны молодого Советского государства. Показательно, что еще в 1919 году в своей вступительной статье «Задачи государственного кинодела в РСФСР» (к сборнику «Кинематограф»), отражающей официальные установки Наркомпроса РСФСР, А. Луначарский писал:

«Государственное кинематографическое дело в России имеет перед собой совершенно особые задачи... Дело идет о создании совершенно нового духа в этой новой отрасли искусства и просвещения... Мы должны делать то, чего никто другой сделать не сможет и не захочет. Мы должны помнить, что социалистическое государство должно придать социалистический дух и кинозрелищам...»

Указав на то, что «главная задача кинематографа в его научной и в его художественной отрасли заключается в пропаганде», что «глупая боязнь перед тенденциозностью является наиболее нелепой, именно в области кинематографии», Луначарский подробно останавливается на рассмотрении плана Горького, не называя впрочем имени автора плана: «На первый план, как мне кажется, должна быть поставлена культурно-историческая картина. Нельзя представить себе более богатого источника для кинематографа, чем культурная история человечества вообще. Это в буквальном смысле слова неисчерпаемый родник, и стоит только прикоснуться к нему, начиная с жизни допотопного человека, чтобы положительно голова кругом пошла от богатства картин, в высшей степени способных быть осуществленными через кино».

Подробно разбирая разделы плана Горького, полемизируя с ним в отдельных вопросах, Луначарский полностью принимал установки Горького.

Естественно, что план Горького не мог быть реализован в годы гражданской войны, как не был осуществлен и первоначальный его вариант в связи с началом первой мировой войны. Однако принципиальное творческое значение плана этим ничуть не умаляется. Великий зачинатель искусства социалистического реализма придавал реализации этого плана огромное общекультурное значение. В одной из своих последних статей он, например, писал: «Наша цель не только в том, чтобы дать молодежи интересные, документальные книги по истории литературы, в ее непрерывной связи с историей литературного развития, — наша цель: показать пути и линии, следуя которым марксистская мысль должна пересмотреть, переоценить показания и утверждения буржуазной истории культуры» (М. Горький. «Создать свою историю культуры», «Правда», 1939, 18/VI).

Горьковский план «инсценировок по истории культуры» тесно связан с директивами и установками партии в области культуры и кино тех лет. Именно поэтому на всем протяжении развития советского кино он служил важнейшим источником, откуда многие мастера советского кино черпали необходимые темы и замыслы.

Совершенно очевидна связь с горьковским планом таких исторических фильмов как «Крылья холопа», «Золотой клюв», «Степан Халтурин», «Дворец и крепость», «Александр Невский», «Минин и Пожарский», «Иван Грозный», «Первопечатник Иван Федоров», «Степан Разин», «Богдан Хмельницкий», «Петр I» и многих, многих других.

Горький приветствовал появление каждого выдающегося кинопроизведения и отмечал его значение для культурного развития советского народа. Не все еще исторические факты об этой грандиозной работе Горького собраны. В этой связи уместно привести письмо Горького, написанное в связи с предполагаемой постановкой исторического фильма «Камо» (фильм должен был ставить режиссер Ш. Бериашвили в Госкинпроме Грузии в 1931 году) и, к сожалению, совершенно забытое. Горький, лично знавший революционера-большевика, участника тифлисского восстания 1905 года, Семена Камо (Семена Тер-Петросяна), так откликнулся на сообщение о предполагаемой постановке:

«Рад узнать, что Госкино Грузии ставит картину «Камо». Очень рад! Такие фильмы нам необходимы, их воспитательное влияние на молодежь должно быть огромно и глубоко. А для того, чтобы оно было глубоким, нужно показать «Камо» так просто и правдиво, таким беззаветно храбрым, спокойным и ясным, каким он был. Он был человеком без позы и был художником революции.

Искренне всей душой желаю успеха Госкино в его работе. Крепко жму Вашу руку.

М. Горький.

31/X — 31 г.»

(Газета «Заря Востока», 1931, 21/XII).

К сожалению, таких материалов и документов, наглядно показывающих разностороннюю и плодотворную деятельность Горького в отечественной кинематографии, собрано и опубликовано еще очень мало. Необходимо эту работу, начатую в порядке личной инициативы отдельными кинокритиками и историками кино, увязать с большой и планомерной литературоведческой работой Института мировой литературы имени Горького Академии наук СССР. В частности, должна быть написана книга «Горький и кино», необходимая литературоведам и историкам кино, которые без правильного понимания роли Горького в истории развития советского киноискусства никогда не смогут создать полноценной истории советского кино.

КНИГИ О КИНО

А. Викторов

ВОСПОМИНАНИЯ В. Р. ГАРДИНА

Имя В. Гардина, выдающегося кинодеятеля — актера, режиссера, педагога, неразрывно связано с историей нашего киноискусства.

Творческая деятельность В. Гардина началась еще в дореволюционное время. Уже тогда он был известен как постановщик многих художественных фильмов.

Особенно расцвел талант В. Гардина после Великой Октябрьской революции. Она открыла перед ним, как и перед всеми работниками искусства, новые невиданные возможности для творчества. Неслучайно именно в советский период В. Гардиным были созданы наиболее значительные фильмы; эти годы явились также и годами расцвета его актерского мастерства.

В своей книге «Воспоминания» В. Гардин рассказывает лишь о начальном дореволюционном периоде своей деятельности, когда закладывались основы самобытного, независимого от иностранных влияний отечественного киноискусства. В. Гардин не только живой свидетель этого процесса, он был одним из зачинателей реалистических традиций русской кинематографии.

Все это повышает интерес к воспоминаниям выдающегося мастера кино.

В первой части книги, озаглавленной «Режиссура», автор делится своей творческой биографией.

Роль Феди Протасова в пьесе Л. Толстого «Живой труп» была значительным событием в жизни молодого провинциального актера. В этой роли он впервые показался на столичной сцене. Пресса и зрители тепло встретили его и как исполнителя роли Феди Протасова, и как постановщика спектакля. Успех ознаменовался и тем, что кинофирма Тимана пригласила его для работы в качестве режиссера.

Так началась в 1913 году деятельность В. Гардина в кинематографии. Его первые шаги на новом поприще были отмечены успешной постановкой нескольких «кинобоевиков»: «Ключи счастья», «Маска смерти», «Дни нашей жизни», «Крейцерова соната» и других.

То было время бурного расцвета отечественного кино. Первая мировая война освободила тогда русские экраны от засилья заграничной кинопродукции.

В. Гардин приводит многочисленные факты, характеризующие этот период в развитии киноискусства. Он описывает острую конкуренцию кинофирм, стремившихся завоевать рынки сбыта, на которых раньше господствовали иностранцы. Случалось, что фильмы выпускались буквально в несколько дней. Картина о подвиге казака Кузьмы Крючкова была, например, снята... в два дня.

Автору книги пришлось участвовать в создании наиболее крупных фильмов, снятых по произведениям русских классиков: «Анна Каренина», «Дворянское гнездо», «Война и мир» и другие. И фильмы эти снимались в обстановке исключительной спешки: «Анна Каренина» — за 20 дней, «Война и мир» — за 6 суток... Таковы были неумолимые требования капиталистической конкуренции.

В. Гардину принадлежит бесспорная заслуга в создании новых для того времени методов кинематографической съемки. Однако современному читателю многое в этой методике покажется наивным и даже ложным. После долгих исканий, например, В. Гардин определил несколько этапов в игре актера перед киноаппаратом. Терминология и сущность определения этих этапов весьма кустарны и путаны. По утверждению автора книги, движение эмоций актера складывается якобы из таких элементов: 1) сосредоточение; 2) создание раздражителя, то есть внутренней причины для быстрого и острого ощущения страдания; 3) торможение — укрепление и усиление причины, то есть раздражителя; 4) реакция.

Все эти этапы, по утверждению В. Гардина, будто бы составляют «подводное течение», которое выявлялось в игре мастеров Художественного театра. Нечего говорить, насколько эти утверждения далеки от подлинной системы Станиславского.

Никак нельзя принять и другие определения автора. Так, об игре актера И. Мозжухина он говорит: «Я должен отметить главный прием мозжухинской игры и назвать его тормозным (?!). И. Мозжухин был первым русским представителем актеров тормозной школы воспроизведения эмоций. К группе тормозных актеров я причисляю еще немногих, в частности Гаррисона и Асту Нильсен».

Нелепость этого определения очевидна. Можно ли всерьез говорить о какой-то, никогда не существовавшей, «тормозной» школе русских актеров? И можно ли в виде особой заслуги объединять ее с методами актеров Гаррисона и Асты Нильсен, известных пошлой манерой своей игры!

«Тормозные» приемы игры — не случайная оговорка, а термин, который автор применяет неоднократно. Вот, например, как описывается съемка картины «Ключи счастья»: «приходилось дирижировать у аппарата движениями и переживаниями актеров. Я строил обыкновенно «взрывные», наиболее сильные места, на первом плане, где отчетливо видно лицо—глаза.

— Глаза! — вскрикивал я или шептал в зависимости от экспрессивности сцены. Этот окрик означал остановку, тормоз и перенос всего внутреннего состояния в глазной аппарат».

Таким образом, процесс игры актера и раскрытие им внутреннего состояния образа автор подменяет механическим действием «глазного аппарата».

Об игре О. Преображенской в роли Мани в картине «Ключи счастья» автор пишет так: «Маня медленно двигается к кушетке. Глаза расширены — фиксируют одну точку. Тяжело дышит.

Дыхание учащается. Судорожные движения мускулов лица. Пальцы рук сцепились на груди. Неожиданно сверкнувшая мысль остановила все движения. Дыхание замерло.

Вот экстатическая пауза — тормоз, подготовленный всей предыдущей игрой!»

Выражениями «взрывная реакция» и «тормоз» пестрит вся книга. Эта неточная, псевдонаучная терминология во многом путает некоторые теоретические высказывания автора.

Более удались В. Гардину описания быта, царившего в дореволюционном киномире. Страницы, посвященные этой теме, написаны живо и ярко. «Ожесточенная конкуренция ме-

жду фирмами, — пишет автор, — переходила границы добросовестности. На одну и ту же тему стряпалось одновременно несколько картин, сценарии перехватывались у авторов тайно от «конкурентов», актеров и режиссеров попросту сманивали друг у друга, прокатчики и театровладельцы дрались за «боевики», срывали сборы соседей одноименными названиями совершенно различных фильмов».

В подобных условиях снималась картина «Война и мир». По заданию фирмы режиссеры В. Гардин и Я. Протазанов должны были снять картину в рекордно короткий срок — за шесть суток. Съемка производилась беспрерывно. Режиссеры работали посменно до полного изнеможения.

«Бывало,—вспоминает В. Гардин,— устанешь так, что начинает рябить в глазах.

— Яков Александрович, я больше не могу. Продолжайте вы эту сцену.

— Хорошо. Полезайте наверх в вашу каюту. Я вас разбужу. Приготовились! Внимание! Начали!

И сквозь сон слышишь спокойный, ровный голос Протазанова:

— Никольский, вправо полшага! Вышли из световой полосы! Ольга Ивановна, выход!... Быстрее на первый план!.. Приготовились. Внимание!..»

Картина «Война и мир» была последней работой В. Гардина в кинофирме Тимана. Добиваясь большей творческой независимости, молодой талантливый режиссер перешел в качестве главного режиссера в фирму, созданную В. Венгеровым. Здесь ему удалось широко развернуть свою деятельность.

Страницы «Воспоминаний» красочно передают многие наблюдения и встречи автора в этот период. Читатель с интересом познакомится с воспоминаниями о работе Я. Протазанова, А. Левицкого, О. Преображенской и других известных деятелей кинематографии.

Однако и в этой части книги встречается много случайного, лишнего. Так, не следовало включать воспоминания о пребывании на даче в Новогирееве. Страницы, посвященные беседам с князем Гагариным, никак не связаны с темой книги и никакого интереса не представляют.

Вызывают возражения и многие записи из дневника, зачастую говорящие о событиях мелких, не заслуживающих упоминания. Так, весьма наивно, чтобы не сказать иначе, выглядят размышления автора о роли цифры 13 в его жизни...

Нельзя также согласиться с записями дневника, посвященными работе над ролью доктора Керженцова в фильме «Мысль». Решив трактовать поведение Керженцова импульсивным сумасшествием, автор берет за основу «Руководство к душевным болезням» и подробно разбирает патологическое состояние Керженцова. Но говоря о спорности содержания этого разбора, который занимает несколько страниц, следует признать полную нецелесообразность включения его в книгу.

В. Гардин подробно останавливается на своей деятельности режиссера и актера в предоктябрьские дни. Но касаясь общественной жизни того времени, он в основном приводит лишь выдержки из своих устных и письменных выступлений. Однако эти выступления не имели большого исторического значения и уже потеряли свою остроту. Поэтому не следовало, например, оставлять в тексте длинную цитату из речи, произнесенной В. Гардиным на общем собрании кинематографистов в 1917 году, а также обширную, в свое время не опубликованную статью.

Вслед за тем автор возвращается к рассмотрению «тормозного» метода актерской игры, рассказывает о постановке реакционного фильма «Дети сатаны», а затем вспоминает об актере Мозжухине, прерывая себя высказываниями о различных деятелях кинематографии. Бессистемно изложенная, многотемная и сбивчивая заключительная часть главы «Режиссура» не дает четкого представления об идейной и художественной жизни кинематографии в предоктябрьские дни. И здесь, как и во всех приведенных выше случаях, сказалась недостаточная помощь редактора Б. Кравченко в отборе материала для книги.

Второй раздел книги — «Педагогика» — относится к деятельности В. Гардина в 1919—20 годы. Живые воспоминания уступают здесь место различным протоколам, схемам, вырезкам из газет. Эти документы включены в книгу без достаточного отбора, не обобщены. В самом деле, какое значение имеет опубликование штатов служащих школы кинематографии в 1919 году? Тем не менее в книге полностью перечислены должности секретарей, парикмахера, сторожа...

В то же время проблемы обучения и воспитания в киношколе трактуются объективистски и даже с формалистических позиций, от которых В. Гардин, конечно, давно уже отказался. Вот, например, одна из его прежних деклараций, которые во множестве приведены в книге: «наш эпос, наша сказка неосуществимы до тех пор, пока художники не разрешат проблемы макета для натурных съемок... Нельзя разрешать реалистически, а тем более натуралистически, декорационные проблемы постановки сказок».

Вывод из подобного утверждения ясен: показ эпических и сказочных произведений невозможен, пока не будет найден способ их **нереалистического** оформления...

Вызывает также полное недоумение схема намечавшейся В. Гардиным постановки фильма «Железная пята». В основу этой схемы положено известное произведение Джека Лондона. Однако по ходу действия введены сцены создания... подпольной организации Красной Армии. Столь нелепой модернизации соответствует не менее нелепый символический монолог одной из героинь сценария. К счастью, постановка этого фильма не состоялась. Но зачем понадобилось редактору опубликовать подробности нелепого замысла — остается неизвестным.

Вообще поражает крайне некритический, случайный отбор материалов второго раздела книги. Здесь встречаются совершенно несущественные сообщения, вроде того, что в киношколе в 1919 году появился преподаватель психологии Ф. Шипулинский и что «его кандидатура выдвигалась в завы, и, конечно, она была гораздо целесообразнее кандидатуры нашего заведующего О. С. Ленцера — бывшего юрисконсульта кинофирмы «Русь»...

Не представляет никакого интереса произнесенная кем-то речь о разрухе в школе, а также протоколы заседаний мастерской постановщиков, административные приказы того времени и многое другое, что загромождает книгу неуместными архивными сообщениями, уводит от основной темы.

Странно, что некоторые формалистические высказывания автора (относящиеся, правда, к далекому прошлому) напечатаны в книге весьма подробно, с бережливостью, достойной лучшего применения. Особенно неуместны высказывания о композиции при упражнениях актера-натурщика. Кстати, значительная часть этих высказываний настолько туманно выражена, что до смысла добраться невозможно. Так, например, совершенно непонятно такое упражнение: «При центральной фасной композиции в любом ракурсе (верхнем или нижнем) лицо может быть наклонено влево или вправо.

— Фас!

— Верхний ракурс!

— Наклон вправо!

— Раздражитель справа!..»

Многие серьезные недостатки «Воспоминаний» В. Гардина обусловлены некритическим отбором материала. Книга отягощена несущественными фактами и случайными высказываниями. В то же время в ней не дано четкого представления о творческом пути и формировании Гардина — актера и режиссера. Все это снижает значение воспоминаний выдающегося деятеля киноискусства.

Особо следует отметить помещенную в книге содержательную статью В. Ждана, в которой дается интересный анализ творчества В. Гардина как актера и режиссера.

В СТРАНАХ НАРОДНОЙ ДЕМОКРАТИИ

Йиржи Гендрих

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КИНОСОВЕТА

КИНОИСКУССТВО ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЧЕХОСЛОВАКИИ

Историческая победа, одержанная чехословацким народом в феврале 1948 года, является решающим рубежом в развитии народно-демократической Чехословакии. Февраль ускорил движение страны по пути к социализму.

Чехословацкий народ начал новую эру своей жизни в мае 1945 года. Последний выстрел в войне с нацистской Германией прогремел в столице Чехословакии Праге. Советская армия, взявшая Берлин и одержавшая победу над гитлеровской Германией, поспешила на помощь Праге. Благодаря этой помощи чехословацкий народ встал на новые пути развития. Впервые в истории наше государство стало действительно свободным и независимым, а чехословацкий народ во главе с рабочим классом сделался полновластным хозяином своей судьбы.

Коммунистическая партия Чехословакии — последовательный борец против нацистских оккупантов, опирающаяся на большинство рабочего класса и пользующаяся доверием широких масс трудящихся, с момента освобождения стремилась к тому, чтобы была укреплена сила и власть трудящихся, чтобы был установлен народно-демократический строй, чтобы было обеспечено прочное международное положение Чехословацкой республики, а союз с Советским государством был еще более усилен.

Наиболее реакционная часть чехословацкой буржуазии была лишена власти в мае 1945 года. Связанная тесными узами с международным империалистическим лагерем, буржуазия начала организовывать заговоры против народной демократии с целью реставрации своей власти, возрождения капитализма в Чехословакии. Заговорщики старались оторвать Чехословакию от международного демократического лагеря и тем самым ослабить его. Этот план был продиктован англо-американским империализмом и получил верных своих проводников в лице представителей старых буржуазных партий, правых вождей социал-демократической партии, фашистской клики Тито — Ранковича и других изменников.

Однако попытка реакционных сил совершить переворот в феврале 1948 года превратилась в полное поражение реакции. Чехословацкий народ и рабочий класс во главе с Коммунистической партией Чехословакии раскрыли заговор и твердыми ударами сокрушили его. Надежды буржуазии на возвращение старого капиталистического строя были окончательно похоронены.

«Западня».
В. Храмостова в роли Ружены

Февральская победа привела к укреплению экономического и политического положения страны, государственного и общественного управления, а также содействовала быстрому развитию культуры. Были открыты сотни и тысячи политических и профессиональных школ и курсов. В высшие учебные заведения поступили студенты из рядов трудящихся. В несколько раз увеличилось издание книг, особенно марксистско-ленинской литературы.

Книга, фильм и театр нашли путь к самым глубоким слоям народа.

Победа, одержанная в феврале 1948 года, имела важное значение и для чехословацкой кинематографии. Надежды капиталистов на то, что производство чехословацких кинокартин опять попадет в их грязные руки и снова станет источником наживы для голливудских и других капиталистических фирм, были разрушены.

Развитие киносети приобрело особенно большой размах в 1948—1949 годах. К концу 1949 года количество кинотеатров достигло 3103, не считая сети государственных учреждений, занимающихся просветительной работой, в распоряжении которых находится почти 2000 проекционных узкопленочных аппаратов, и не считая профсоюзных организаций, располагающих более чем 1000 подобных аппаратов. Особенно расширилась сеть кинотеатров в Словакии: там открывалось по два кинотеатра в неделю.

Значительно увеличилось количество посетителей кино в сравнении с довоенным временем. Знаменателен возрастающий интерес к советским фильмам. В 1948 году их просмотрело 26 892 000, в 1949 году—35 300 000 человек, а в 1950 году эта цифра на много превзойдена.

Чехословацкий народ всегда проявлял любовь к советским кинокартинам, которые еще в домюнхенский период, несмотря на цензуру, на всевозможные запрещения и преследования, несли ему свет социализма,

указывали пути, являлись как бы знаменем борьбы за лучшее будущее трудящихся. После освобождения страны Советской Армией советские кинокартины сделались верным помощником нашего народа в строительстве новой Чехословакии. Они повествовали о великой героической борьбе советского народа с фашистскими захватчиками. Они показали нашему народу волнующие образы гениев человечества, прославленных полководцев русского и мирового пролетариата Ленина и Сталина. Особый интерес вызвали в Чехословакии кинокартина «Сталинградская битва» и другие фильмы, являющиеся летописью Великой Отечественной войны.

«Сталинградскую битву» просмотрело более двух миллионов зрителей.

В молодых героях советских фильмов наша молодежь видит примеры для подражания. Таковы, в частности, Олег Кошевой, Любовь Шевцова, Зоя Космодемьянская и другие. Их именами названы коллективы молодежи и пионеров.

Книга А. Фадеева и фильм С. Герасимова «Молодая гвардия» являются любимейшей книгой и любимейшим фильмом нашей молодежи. Книга была издана в количестве 138 000 экземпляров, а фильм посетило 2 700 000 человек, и это количество все время увеличивается.

Огромным успехом пользуются советские фильмы, которые разоблачают поджигателей войны, остро и ясно освещают борьбу за мир. Фильмы «Встреча на Эльбе», «Русский вопрос» играют в Чехословакии большую воспитательную роль.

Советские фильмы знакомят наш народ с великими сынами русского народа Павловым, Мичуриным, Пироговым и другими, с их жизнью и трудами. Эти фильмы, выражающие благородные и гуманные идеи, показывают, каким богатым наследством располагает советская наука, и дают решительный отпор науке империалистического мира, «ученые» которой только прислуживают своим господам, разрабатывая всякие способы уничтожения человечества.

В радостной действительности советской жизни, которую режиссер И. Пырьев изобразил в своих фильмах «Сказание о земле сибирской» и «Кубанские казаки», наш народ видит образ своей собственной будущей жизни, за которую он сейчас с энтузиазмом борется. Герои этих фильмов чрезвычайно близки чехословацкому народу, и наша молодежь любит петь их песни!

Показанный осенью 1950 года в Праге и других городах Чехословакии фильм режиссера М. Чиаурели «Падение Берлина» оставил огромное впечатление. Ни одна кинокартина не была принята чехословацкими кинозрителями с таким восторгом и энтузиазмом, как этот фильм — победитель карловарского фестиваля. За пятинедельный срок рабочих фестивалей этот фильм посетило 1 700 000 зрителей.

«Падение Берлина» вдохновляет чехословацкий народ на борьбу за мир. В период обостренного международного положения, в период необыкновенного размаха движения за мир, подготовки ко II Всемирному конгрессу сторонников мира советский фильм «Падение Берлина» служил для чехословацкого народа могущественным орудием объединения в рядах фронта мира самых широких слоев нашего народа.

Советские фильмы в целом выполняют великую миссию воспитания нового человека, служат убедительным доказательством блестящего примера Советского Союза, учат наш народ бороться за победу социализма в своей стране.

Пример советского кино указывает путь творческим работникам чехословацкой кинематографии, которым в народно-демократической республике созданы все условия для развития настоящего искусства, выражающего великие идеи прогресса и социализма.

До февраля 1948 года у нас было создано сравнительно мало произведений, которые отвечали бы нуждам нашего народа, помогали бы ему в борьбе. К таким фильмам, прежде всего, относится фильм «Сирена» режиссера К. Стеклы, созданный по роману М. Майеровой. Этот фильм знакомил зрителя с началом борьбы наших трудящихся против капиталистов-эксплуататоров на рубеже XX столетия. Сыграл свою роль также и цветной фильм режиссера В. Борского «Ян Рогач из Дубы», напоминавший нашему народу о славных военных традициях его истории. Но все же большинство произведений этого периода несло на себе следы безидейности и формализма, боязни взглянуть на современную жизнь с точки зрения интересов народа.

Славный февраль 1948 года явился поистине исторической вехой в развитии чехословацкого киноискусства, внес оздоровление в культуру и искусство нашей родины. Творческие работники, прошедшие через «очистительную февральскую грозу», хотя и с некоторым колебанием и опозданием, вступили на новый путь.

«Плотина»

Новая ориентация сразу же принесла нашему кинематографу ряд успехов: в 1948—1949 годах удалось выпустить несколько фильмов, охватывающих проблематику, связанную со строительством социализма. Фильм режиссера М. Цикана «Случай Z-8», поднимая важнейшие вопросы строительства нашей национализированной промышленности, повествует о борьбе трудящихся с иностранными шпионами и воспитывает бдительность. Фильм Б. Земана «Пан Новак» осмеивает мелкобуржуазные предрассудки. Режиссер И. Мах, задавшись целью ознакомить с жизнью современной чехословацкой деревни, поставил фильм «Бунт в деревне».

Наибольшим успехом из кинопроизведений того периода пользовался фильм режиссера О. Вавры «Немая баррикада», созданный по либретто Я. Дрды. Режиссеру Вавре

удалось создать значительное произведение, первую большую картину о жизни и борьбе чешских трудящихся во время последней войны, о дне 9 мая, когда славная Советская Армия пришла на помощь воюющей Праге и, сломив сопротивление фашистских оккупантов, принесла нашему народу свободу.

Значительный успех выпал и на долю исторического фильма режиссера В. Кршки «Революционный 1848 год» («Герои старой Праги»), изображающего борьбу пражского населения во время революции 1948 года.

Вслед за этим создаются такие интересные фильмы, как «Закаленные» и «Плотина».

товарищи Готвальд и Запотоцкий, образы которых впервые в чехословацкой художественной кинематографии были показаны в этом фильме, представлены режиссером «по-репортерски»: их руководящая роль в деле забастовки, их влияние на бастующих остаются для зрителей недостаточно раскрытыми. Слабо развиты также личные отношения главных персонажей фильма.

Молодая словацкая кинематография достигла успеха свежим и интересным фильмом режиссера П. Биелика «Плотина», рассказывающим об индустриализации Словакии и о переменах, происходящих в жизни деревни.

«Западня»

Фильм режиссера М. Фрича «Закаленные» на Международном фестивале в Карловых Варах был удостоен «Премии борьбы за социальный прогресс». Режиссер Фрич, воодушевленный примером советской кинематографии, создал произведение, проникнутое идеей борьбы, которую вели под руководством коммунистической партии трудящиеся Чехословакии против капиталистических эксплуататоров в годы довоенного мирового кризиса.

М. Фрич изображает в фильме героическую борьбу бастующих рабочих против международного капиталистического концерна, рисует боевую закалку верных сынов нашего народа, боровшихся под руководством Клемента Готвальда за лучшую жизнь трудящихся. Говоря об успехе этого фильма, нельзя не обратить внимания и на некоторые его недостатки: вожди рабочего движения

Успехи наблюдаются также в рисованных и в кукольных фильмах, из которых особого внимания заслуживают фильмы И. Трнки. Правда, талантливому автору надо преодолеть остатки формализма и найти более оптимистические темы для своих произведений.

Улучшается работа киностудий документального, научно-популярного и научного фильмов, показывающих наших лучших работников заводов, полей, научных лабораторий и институтов. Хорошей школой для наших работников документальных фильмов явилось участие в создании прекрасного цветного советского фильма «Новая Чехословакия» Главное, чему должны научиться наши работники документального фильма,— это умению показать нового человека и его отношение к новому обществу.

Несмотря на значительные успехи, чехословацкое кино все же еще не использовало всех больших возможностей, которые ему предоставлены народно-демократической республикой. Многие киноработники еще не сумели использовать богатый опыт советских фильмов, недостаточно оценили воспитательное значение кино, не преодолели влияние формализма, который проявлялся в подражании упадочному буржуазному фильму и в нежелании глубоко изучать действительность во всем ее многообразии и богатстве.

Порой мы еще видим на экране схемы, не похожие на наших новых прекрасных людей, борющихся за победу социализма. Некоторые из этих фильмов, вместо того чтобы воспитывать, убеждать и вести борьбу за новое в жизни, погрязли в безидейности, а вследствие этого оказались скучными, далекими от интересов широких масс. Таков, например, фильм талантливого режиссера И. Вайсса «Последний выстрел». Этот фильм должен был рассказать о героизме остравских рабочих, которые во время боев за Остраву стремились сохранить от разрушения доменные печи и тотчас же после освобождения выдали республике первую сталь.

Однако режиссеру не удалось достаточно убедительно показать это героическое событие; не показана также и героическая борьба Советской Армии, командование которой, сознавая исключительную ценность промышленных предприятий Остравского района, произвело искусный охват противника и сохранило Остраву от разрушения. Сосредоточив свое внимание на небольшой группе людей, авторы не смогли создать картины великих исторических событий, имевших большое значение для освобождения всей Чехословакии. Режиссер впал в серую обывательщину, в объективизм, которые направили его к малозначительным фактам, не дали возможности героям фильма проявить глубокие человеческие чувства.

Коммунистическая партия дала правильную политическую оценку всем этим фильмам и указала генеральную линию дальнейшего развития нашего кино. Историческое постановление Президиума Центрального Комитета Коммунистической партии Чехословакии о творческих задачах чехословацкой кинематографии, вынесенное весной 1950 года, явилось важнейшим событием в развитии чехословацкой кинематографии.

Столь же важное значение имели выступления Клемента Готвальда об искусстве и о задачах интеллигенции. Все это свидетельствует о том, какую заботу о развитии культуры и искусства проявляет и какое значение в деле воспитания трудящихся придает самому массовому из искусств коммунистическая партия.

Главная задача киноработников как подчеркивает постановление Президиума ЦК КПЧ, заключается в том, «чтобы чехословацкие фильмы, по примеру советских фильмов, сыграли важную роль в деле воспитания нового, сознательного гражданина республики, самоотверженного строителя социализма, горячо любящего свою свободную родину, готового защищать ее в любой момент от неприятельских посягательств, связанного неразрывными узами дружбы и любви с народами СССР, со странами народной демократии и передовыми силами всего мира».

Постановление указывает, что это великое предназначение кино может быть осуществлено лишь путем выпуска таких фильмов, высокая идейность которых сочетается с художественным мастерством. Только тогда они могут захватить сердце зрителя и наполнить его глубокой верой в победу мира и социализма. Чтобы наши фильмы достигли такой идейной силы и художественного мастерства, авторы их должны учиться на советских художественных произведениях, которые «показывают богатство социалистической жизни, являются отражением мышления советского человека, укрепляют морально-политическое единение народа и мобилизуют его к активным усилиям в деле достижения коммунизма».

Работа мастеров советского кино учит чехословацкую кинематографию не бояться затрагивать серьезные темы, постигать значительные события нашей эпохи, находить новое в человеке, видеть жизнь с правильных боевых позиций. Без такой широты взгляда нельзя дать правдивой картины нашей эпохи, по своему драматизму не имеющей равных себе в истории.

Перед нашей кинематографией стоят большие задачи. Она должна рассказать о борьбе нашего народа за свободу, о великих делах и целях коммунистической партии, а также о глубокой любви и благодарности чехословацкого народа к нашему освободителю — Советскому Союзу. Она должна создать произведения, исполненные решимости бороться за мир. Но показывать мощь и величие нашей эпохи, конечно, не значит показывать только лишь грандиозные события: прежде всего, необходимо видеть судьбы передовых людей нового мира. Именно на их судьбах нужно показать и подчеркнуть основные перемены в жизни общества.

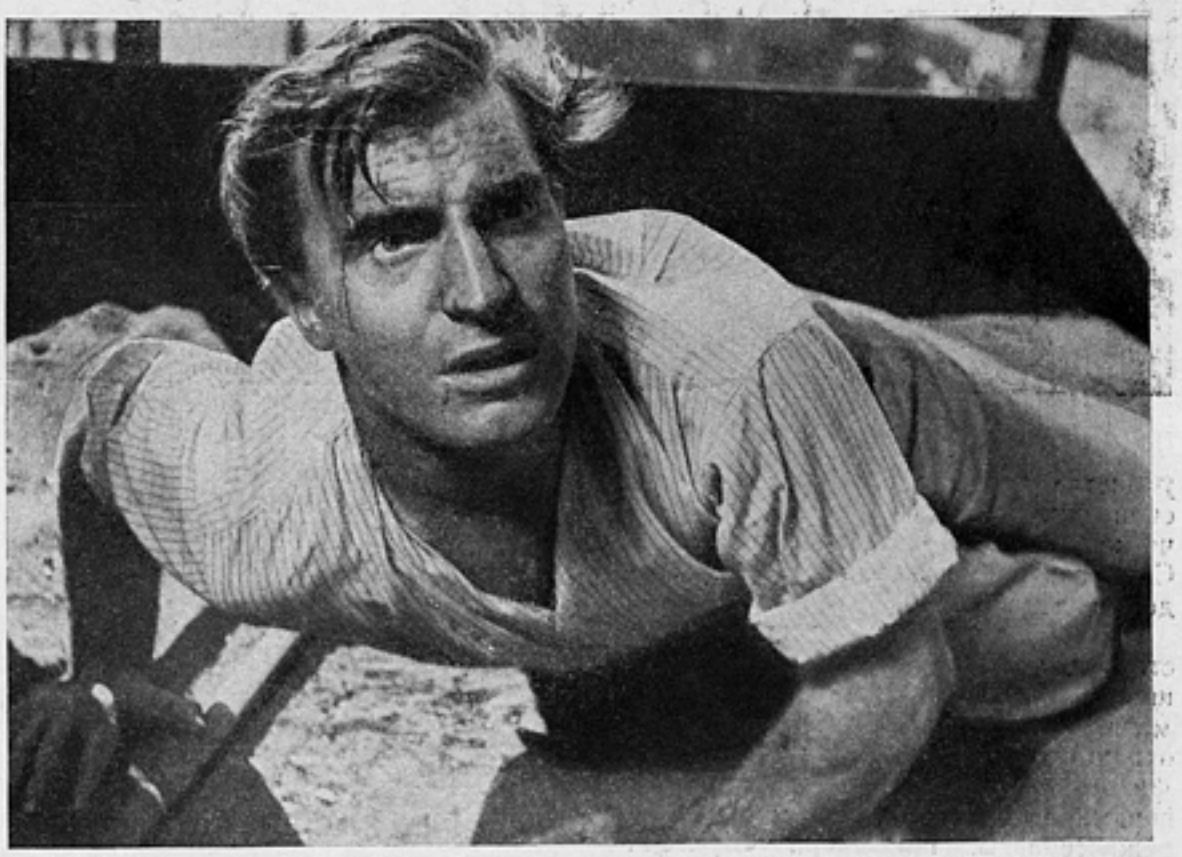
Наши фильмы могут выполнить эти задачи лишь при условии непримиримой борьбы с формализмом, натурализмом, объективизмом, со всем тем, что ведет к ослаблению идейности, лишает художественное произведение правдивости. В постановлении Президиума ЦК КПЧ подчеркивается также, что работники чехословацкого кино должны учиться у советских мастеров не бояться выражать тенденцию открыто, ясно и без колебания говорить всю правду. Правда, за которую ведут борьбу советские фильмы, высказывается в них ясно и открыто, а ложь, которую они изобличают, критикуется остро и строго.

К сожалению, некоторые чехословацкие творческие работники еще думают, что правда, сказанная косвенным образом, когда она «не бросается в глаза», производит якобы больше впечатления. Это глубоко неверно. Только то искусство, которое служит обскурантизму и лжи, заинтересовано подобным образом скрывать свою тенденцию, ибо она, его тенденция, неправдива, антинародна и подла. Мы можем говорить правду открыто и ясно потому, что правда новой жизни, правда наших трудящихся является чистой и прекрасной. Твердо и внятно сказанная правда представляет собой основное требование каждого подлинно художественного произведения.

Подлинно художественное кинопроизведение, говорится далеее в постановлении Президиума ЦК КПЧ, должно охватить жизнь в ее многогранности, богатстве, показать новое отношение к жизни, к труду, к человеку, так же как это демонстрируют советские фильмы. Это значит, изобразить в художественных произведениях человека нового строя во всем богатстве его чувств и мыслей и на производстве, и в общественной работе, и в быту, показать борьбу нового со старым, с предрассудками, буржуазными взглядами и привычками.

Для того чтобы чехословацкая кинематография могла успешно выполнить возложенные на нее задачи, она должна быть, прежде всего, крепко связана с жизнью нашей родины, с практикой социалистического строительства, внимательно прислушиваться к голосу народа, отдавать себе полный отчет в важности своей работы в интересах борьбы трудящихся всего мира за мир и социализм.

Постановление Президиума ЦК КПЧ сыграло огромную роль в организационном отношении. Был создан Кинематографический совет, подчиненный Министерству информации и культуры, на который было возложено идейное и художественное руководство чехословацкой кинематографией.

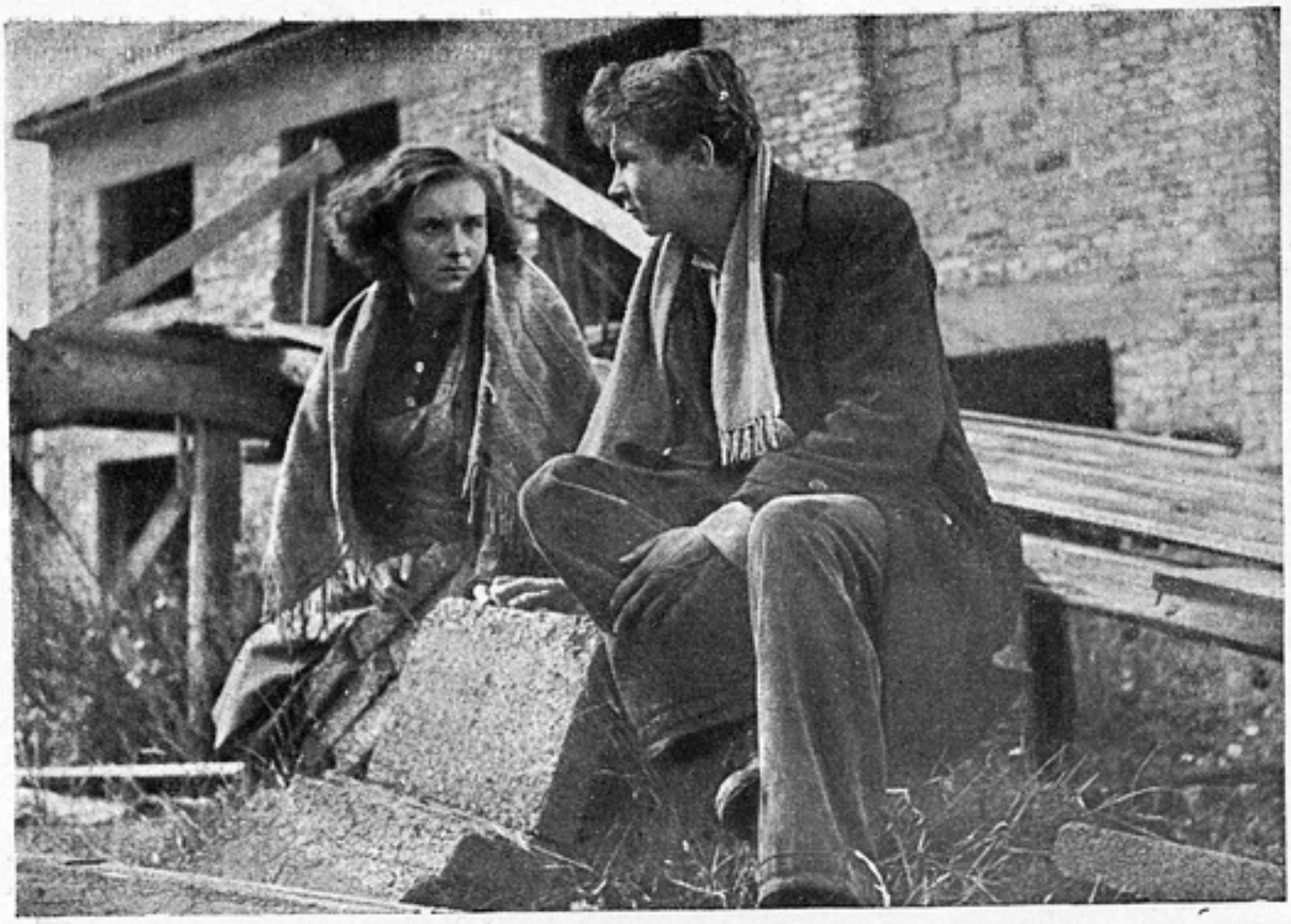


«Последний выстрел». А. Крал в роли Куча

В ближайшее время чехословацкая кинематография выпустит несколько фильмов, свидетельствующих об успехах на новом пути. Прежде всего, это будет фильм «Встанут новые борцы» (по роману А. Запотоцкого), который ставит И. Вайсс. Фильм осветит начало рабочего движения в Чехословакии, познакомит с жизнью деревенской бедноты во второй половине XIX столетия, покажет ее первые шаги от отсталого состояния к сознательности.

Фильм режиссера В. Кршки «Посол рассвета» расскажет о чешском изобретателе И. Божке, познакомит с его борьбой против аристократии, церковной иерархии и спекулянтов-промышленников.

Режиссер Славичек задался целью показать в своем фильме «Овраг



«Закаленные». Я. Дитетова и Я. Мареш в главных ролях

убийств» деревню в период фашистской оккупации и влияние исторической победы Советской Армии у Сталинграда на жизнь и борьбу людей в деревне.

Кроме того, предполагается выпустить две новые комедии, повествующие о движении ударников в промышленности, показывающие новые отношения в нашей жизни. Это фильм режиссера М. Фрича «Был первый май» и первое произведение режиссера З. Гофбауера «Бригада шлифовщика Каргана».

Тематический план 1951 года при всем несовершенстве этого первого для чехословацкого кино опыта явится основанием для создания новых значительных по своим идеям фильмов. Из них первое место занимает фильм режиссера О. Вавры «Соколово». Этот фильм должен рассказать о борьбе за свободу нашей родины, начиная с трагических дней Мюнхена до славной победы и освобождения Праги Советской Армией.

Следует упомянуть и о фильме «Крепость», сценарий которого написан М. Майеровой. В нем будут изображены созидательные усилия нашего народа с момента освобождения до славных дней февральской победы.

Тридцатую годовщину основания коммунистической партии Чехословакии кинематография отметит постановкой фильма «Анна-пролетарка» по роману чешского писателя И. Ольбрахта (режиссер К. Стеклы). Описывая судьбу молодой пролетарской пары, фильм рисует события двадцатого года, измену вождей правых социал-демократов и рост сознательности нашего рабочего класса, когда под влиянием Великой Октябрьской революции была основана коммунистическая партия Чехословакии.

Следующим значительным произведением явится подготовляемый режиссером М. Фричем фильм «Псоглавцы» — экранизация исторического романа Алоиса Ирасека. Фильм познакомит зрителя с освободительной борьбой чешских земледельцев против чужеземной аристократии в XVII столетии.

Готовится также фильм «Ботострой» по роману Т. Сватоплука. На судьбе рабочих бывших заводов Батя в фильме будут показаны беспощадные способы капиталистической эксплуатации и борьба народа против эксплуататоров.

Тематический план включает и такие фильмы, как «Трактористка» — о молодежи современной чехословацкой деревни; жизнерадостный фильм «Мы любим», рисующий жизнь учеников-рудокопов, и др.

Чехословацкие писатели, отвечая на призыв ЦК КПЧ, тесно сотрудничают с кинематографией. Кинематографическая комиссия союза чехословацких писателей работает над рядом сюжетов, которые дополнят наши тематические планы на будущее время. Подготовляются также сценарии фильмов о Юлиусе Фучике, о знаменитом чешском народном композиторе Бедрихе Сметане, о вожде народных гуситских войск Яне Жижке.

Создание истинно социалистической кинематографии в Чехословакии — задача не легкая. Необходимо решительно преодолевать влияние буржуазного прошлого. Но работники чехословацкого кино уже доказали, что они имеют все предпосылки для выполнения поставленных перед ними великих задач. Они настойчиво будут развивать достигнутые успехи, более последовательно исправлять свои ошибки и недостатки и не бояться самокритики. Их вдохновляет мысль, что создаваемые ими художественные произведения предназначаются для наших трудящихся, которые на фабриках и полях ведут великую борьбу за мир, с напряжением всех своих сил работают над укреплением нового социалистического строя.

Наши творческие работники, имея перед собой великий пример советского киноискусства, являющегося мощным оружием в борьбе за мир, пойдут по правильному пути.

ВЕНГЕРСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Е. Черняк

НА ПУТЯХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Реакционная по содержанию, низкая по художественному уровню, экономически отсталая — такой была венгерская кинематография в период господства в стране фашистского режима Хорти. Ныне под руководством Венгерской партии трудящихся, поднявшей народ на социалистическое переустройство жизни, под благотворным влиянием советского киноискусства, молодое кино демократической Венгрии идет к своему расцвету.

До национализации венгерской кинематографии, проведенной в 1948 году, производство и прокат кинокартин в Венгрии находились в руках частных предпринимателей или отдельных партий и учреждений. Организация Венгерского национального кинопроизводства («Мадьяр-фильм») и капиталовложения трехлетнего плана позволили переоснастить кинематографию и коренным образом изменить идейное и художественное качество фильмов.

Сразу же после национализации кино появляется ряд короткометражных фильмов, посвященных важнейшим вопросам строительства новой Венгрии. Таковы фильмы «Бригада», «Новаторы», «Норма» и другие, знакомящие с новыми явлениями в жизни производства; или фильм «Преобразователи природы», рассказывающий о практическом применении в сельском хозяйстве достижений биологической науки и т. д.

Фильмы «Кандидаты народа», «На месте развалин — цветущая жизнь», «Из страны господ — родина трудящихся» сыграли серьезную агитационную роль в дни выборов. Начало первого пятилетнего плана было отображено в документальном фильме «Строим народную страну». Наконец, 70-летие со дня рождения товарища Сталина венгерские кинематографисты отметили фильмом «Спасибо Сталину».

В целом за 1949 год было выпущено больше 50 журналов кинохроники, 48 документальных, 25 научно-популярных и 16 мультипликационных фильмов.

Выпущенные после 1948 года венгерские художественные фильмы разоблачали банду грабителя Хорти («Почетный мундир»), высменвали чванливую венгерскую аристократию, моральную развращенность бывших хозяев («Мишка-аристократ», «Шутки богатых»).

Лучший из фильмов этого периода — «Пядь земли» (режиссер Фридеш Бан, сценарист Пал Сабо) правдиво и хорошим профессиональным киноязыком рассказывал о тяжелых условиях, в которых жили раньше венгерские крестьяне. Стихийная революционность героя картины Иожефа Гоза, в роли которого удачно дебютировал бывший батрак Адам Сиртели, олицетворяла могучую силу народа, боровшегося с угнетателями.

Правда, нельзя не отметить и существенных недостатков идейно-художественного решения этим фильмом серьезной темы. Герой борется в одиночку, без поддержки коллектива, без ясной перспективы борьбы. Лишь мельком, в одном эпизоде, появляется группа рабочих, членов профсоюза. Не видно организующего и направляющего влияния революционного рабочего класса Венгрии, который руководил борьбой венгерских крестьян с буржуазией в 1919 году и с фашистскими захватчиками в годы второй мировой войны.

Несмотря на отдельные досадные недостатки, картину «Пядь земли» в целом надо признать значительной удачей молодого киноискусства Венгрии. Недаром на международном кинофестивале 1949 года в Марианских Лазнях этот фильм получил одну из первых премий. В настоящее время коллектив этой картины закончил работу над второй серией, выпускаемой под названием «Освобожденная земля».

Если картина «Пядь земли» (первая серия) и предшествовавшие ей фильмы ограничивались критикой капиталистического прошлого, то последующие картины 1949 года уже были посвящены Венгрии наших дней. Это «Яника», «Огонь», «Женщина отправляется в путь» и, наконец, «Анна Сабо».

Главное, решающее достоинство этих произведений заключается в том, что они впервые заговорили о важных, насущных проблемах венгерской современности и поднимали актуальные в жизни страны вопросы.

Трудно переоценить большое принципиальное значение этого факта. Однако серьезные задачи, которые поставили перед собой авторы этих фильмов, еще не всегда решались ими в достаточной мере убедительно и последовательно.

Так, авторы фильма «Яника» (сценарист Иштван Бекефи, режиссер Мартон Келети) хотели, например, показать, как венгерский писатель, долгое время живший в Америке, видя демократические преобразования, происходящие в новой Венгрии, решает вернуться на родину и творить для своего народа. Но эта интересная тема разработана поверхностно, у зрителей остается впечатление будто решение героя остаться в Венгрии вызвано лишь его любовью к красивой женщине.

История инженера Калмана Банга и его жены Илоны, рассказанная в фильме «Женщина отправляется в путь» (сценарист Имре Бока, режиссер Имре Енеи), типична для Вен-

грии и других стран народной демократии, где коренная перестройка жизни поставила перед представителями интеллигенции вопрос: идут ли они к миру, демократии и социализму вместе со своим народом или переходят к врагам родины в лагерь реакции?

Образ Илоны (арт. Клара Тонаи), которая после долгих бесплодных поисков средств существования попадает на завод и там в труде, в единении с рабочим коллективом находит свое место в жизни,— разработан глубоко правдиво и показан интересно, в развитии. Поэтому правдивой и убедительной получилась сцена, в которой Илона сообщает о намерении ее мужа продать свое изобретение за границу и просит помешать этому. В этом кульминационном пункте фильма раскрывается глубокое осознание героиней интересов народа, ее забота о благе свободной демократической родины.

Слабее показан в фильме Калман Банг (арт. Ференц Ладани). Его колебания в выборе пути как бы не зависят от сложной политической обстановки, а объясняются скорее его личными отрицательными качествами — слабоволием, бесхарактерностью. Поэтому и крутой поворот в его судьбе, изображенный в финале фильма, не убеждает зрителя. Не верится, будто этот поворот произошел в результате того, что Калман проникся сочувствием к демократическим переменам, осуществляемым в стране. Процесс осознания им своих ошибок не нашел образного выражения; решение остаться на родине и отдать свои знания народу возникает у него внезапно, при случайном разговоре с рабочим. В силу этого образ Калмана не отражает глубины ломки, происходящей в сознании лучшей части старой интеллигенции стран народной демократии под влиянием великих демократических преобразований.

Строительству демократической Венгрии посвящен фильм «Огонь» (сценарист Дьюли Хай, режиссер Имре Апати), рассказывающий о напряженной классовой борьбе, происходящей в молодой республике. Но излишнее увлечение детективной формой, стремление к внешней занимательности сюжета ослабили политическую остроту темы, обеднили разработку образов.

В этом произведении, как и в фильме «Женщина отправляется в путь», образы врагов демократии даны схематично, их характеристики поверхностны. В то же время люди новой Венгрии выглядят в фильме почти безликой, стихийно действующей массой: не показана их созидательная деятельность, нет полноценных реалистических образов венгерских коммунистов.

Всем упомянутым здесь фильмам («Яника», «Женщина отправляется в путь», «Огонь») свойственно стремление показать то новое, что рождается сейчас в городах и деревнях, на заводах и фабриках Венгерской республики. Но все эти произведения сосредотачивают внимание преимущественно на судьбах интеллигенции, подлинные же строители народной демократии — трудящиеся Венгрии—участвуют в фильмах лишь как фон.

Вот что пишет работница одного из венгерских предприятий Саво Каталин о картине «Женщина отправляется в путь»:

«Я очень радовалась что, наконец, венгерское киноискусство интересуется и нашей судьбой, судьбой трудящихся женщин. Но вместе с тем я чувствовала какое-то разочарование во время просмотра этой картины. Я сознаю, что бывшая госпожа тоже достойна того, чтобы честной работой, поддерживая народную демократию, активно помогать строить новую жизнь. Но я думаю— и не только я, но и большинство моих подруг работниц,— что нас интересовало бы больше то, как находят себе женщины, подобные нам, лучшую работу, лучшие условия жизни в стране народной демократии. Так, например, нам было бы интересно, если бы была показана подробнее судьба Кати, бывшей прислуги, которая стала работницей на фабрике...»

В свете этих справедливых требований рабочих зрителей представляет большой интерес фильм «Анна Сабо» (сценаристы Д. Синетар, П. Бачо, Т. Банович, режиссер Феликс Мариашши), который глубже, чем предыдущие, отразил социальные перемены в жизни венгерского народа.

Это — первая венгерская кинокартина о рабочем классе. И знаменательно, что кинобригада имени М. Ракоши, поставившая фильм «Анна Сабо», долго изучала жизнь одного завода, совместно с рабочими обсуждала планы съемок, наблюдала жизнь рабочих и процессы производства. В свою очередь рабочие, гордясь тем, что фильм, показывающий движение новаторов производства, снимается на их заводе, решили улучшить свои производственные показатели. Так в замечательном содружестве рабочих и деятелей искусства создавалось это правдивое и содержательное кинопроизведение. Так раскрываются ростки нового социалистического общества, основы которого закладываются сейчас в Венгрии.

В сюжете картины переплетается несколько линий, разносторонне раскрывающих идею о возможности полного производственного и духовного расцвета страны, свободной от гнета капитализма.

Молодая коммунистка Анна Сабо приходит в отстающий цех завода и своим трудом, личным примером воспитывает работниц, вовлекает их в соцсоревнование, помогает понять, что свободный труд для своего народа — это счастье, это дело чести и доблести.

Такова главная линия сюжета.

Параллельно фильм рассказывает о судьбе изобретателя в демократической Венгрии, о новых формах взаимоотношения личности и коллектива, об изменениях, которые происходят постепенно в сознании людей. Существующая в фильме любовная коллизия раскрывает благородный моральный облик новых людей демократической страны.

Подробно рассказывая об общественной и личной жизни героини, показывая ее во взаимоотношениях с большим кругом людей, постановщики раскрывают процесс воспитания социалистического отношения к труду, показывают, как вместо прежних индивидуалистических тенденций, неприязни рабочих друг к другу, соперничества, зависти, присущих капиталистическому обществу, в демократической стране создаются крепкие коллективы рабочих, основанные на социалистической взаимопомощи.

Весьма разносторонняя характеристика сделала роль героини трудной для исполнения. Но актриса Корнелия Шаллаи справилась с трудностями, создав многогранный, живой и правдивый образ передовой работницы, строительницы демократической Венгрии.

Мы видим Анну, когда она впервые приходит в отстающий цех, полная решимости наладить производство и вовлечь женщин в активную работу... Уверенны движения рук, зорко смотрят глаза, ничто не ускользает от ее внимания — ведь ей надо понять причину плохой работы цеха. Жестким становится ее взгляд, направленный на лениво работающую спекулянтку Оравец... Но тут же светлеют глаза, подобревшее лицо озаряется улыбкой — это Анна смотрит на усердную молоденькую активистку Жужи... Вот кто поможет Анне вывести работниц на широкую дорогу свободного труда!

Проникновенно и убедительно проводит актриса эпизод заседания завкома, где Анна доказывает, что надо бороться за каждого человека, помогая ему преодолеть пережитки капитализма в сознании. С мягким юмором говорит она со стариком рабочим, объясняя, что у каждого могут быть ошибки, что надо помогать людям исправлять их.

Анне нравится изобретатель Ходыш, но она видит и его недостатки. С чуткостью любящей женщины и принципиальностью коммуниста Анна стремится помочь Ходышу встать на верный путь.

Теплыми красками обрисована Анна и в домашней обстановке. Ла-

«Женщина отправляется в путь». К. Тонаи в роли Илоны

сково приглаживая непослушный вихор на голове сынишки, терпеливо отвечая на его нескончаемые вопросы, каждым словом она направляет, воспитывает его.

В конце картины, когда Анне вручают медаль передовика производства, актриса с большим подъемом передает благородные чувства героини. Это не просто радость за себя, не тщеславие, а счастливое удовлетворение плодотворностью своего труда, сознание ценности скромного личного вклада в великое общее дело. И зритель верит актрисе.

Менее удачен образ Ходыша. Вначале авторы характеризуют его как морально неустойчивого человека: Ходыш обманул и бросил молоденькую Ицу, непрочь полюбезничать с работницей Марией и тут же начинает ухаживать за Анной.

Развязный, самоуверенный, он настораживает зрителя и подчас становится неприятен. Естественно, что после такой отрицательной характеристики героя авторам не удается убедить зрителя, что этот человек из благих намерений хочет передать свое изобретение заводу. Процесс перевоспитания Ходыша не показан, дан лишь результат. При этом в неверной драматургической трактовке роли повинен и актер Шандор Печи. Его Ходыш — себялюбивый, но мягкий, даже безвольный человек. Когда Ходыш заявляет, что не отдаст свое изобретение заводу, актер передает волнение героя, противоречия, которые борются в нем. Чувствуется, что Ходыш чего-то недоговаривает, но так как ранее нас убеждали в его непостоянстве и эгоизме, мы склонны думать, что и теперь он преследует личные, честолюбивые, корыстные цели. Поэтому вызывают удивление последние эпизоды, в которых выясняется, что Ходыш в изобретении потерпел неудачу и попросту стыдился признаться в своем поражении.

И в этом и во всех остальных эпизодах хорошее актерское исполнение частностей сочетается с неправильной трактовкой роли в целом. При всей искренности, с которой актер проводит заключительную сцену, он не убеждает нас в том, что герой окончательно и крепко стал на правильный путь.

Режиссер фильма Феликс Мариашши хорошо работает с актером, интересно и продуманно строит мизансцены, заполняет жизненно правдивыми деталями второй план, умело монтирует кадры.

В полном соответствии с замыслами режиссера работает оператор Дьердь Иллеш. Вот, например, как показан стержневой цех, куда идет работать Анна. Полутьма. Грязное, неуютное помещение. Сквозь щели из соседнего цеха вместе с тонкими пучками света просачивается дым. Причудливы тени на лицах рабочих. Кинокамера движется, фиксируя наше внимание на отдельных деталях: беспорядок на столах... медленно, как бы нехотя, двигаются руки работниц... небрежно ударяет молоток по детали — деталь ломается... две руки схватились за одну банку с краской, каждая тянет в свою сторону, одна из рук перетягивает, работница с силой ставит банку около себя... медленно и небрежно гуляет кисть по детали... Так остро и выразительно передают авторы отчужденность, взаимную неприязнь работниц, небрежное отношение их к работе — следы недавнего капиталистического прошлого, еще оставшиеся в этом цехе.

Какой разительный контраст этому представляют финальные эпизоды! С подлинным мастерством, взволнованно передают здесь режиссер и оператор пафос радостного, свободного труда. В бодром, учащенном ритме сменяются кадры: несколько производственных деталей, одухотворенные лица людей, льется сталь, двигаются руки, возбужденное лицо молодого рабочего, тетя Штольц осторожно постукивает молотком по детали, улыбающаяся Ица аккуратно счищает стружки, счастливо смеется Жужи...

Показывая новую демократическую Венгрию — массовки, торжественное собрание в финале, режиссер и оператор дают праздничные, светлые, просторные кадры, запоминающиеся портреты радостных рабочих.

Несмотря на некоторые недостатки, картина «Анна Сабо» убеждает, что киноискусство Венгрии крепнет и развивается. Фильм по праву получил признание на V Международном кинофестивале.

На этом же фестивале отмечен и первый венгерский полнометражный цветной художественный фильм «Лудаш Мати» (сценарист Дьердь Синетар, режиссеры Кальман Надаши, Ласло Ронади, в главной роли Имре Шоош), посвященный пастуху, герою народной сказки, который обладал большой физической силой, смелостью, недюжинным умом и достойно наказывал угнетателей народа. Это радостная, оптимистическая картина, полная народного юмора.

Огромной победой молодой венгерской кинематографии является отмеченный почетным дипломом V фестиваля фильм «Юность мира», который создан в творческом содружестве советскими и венгерскими кинематографистами. Этот фильм вполне заслуженно завоевал мировое признание — его создателям присуждена высокая награда: Международная премия мира в области кино.

Венгерский кинематограф вступил в новую фазу своего развития. Исторические события, происшедшие в жизни страны, коренным образом меняют условия развития, содержание и формы искусства, прочно встающего на путь социалистического реализма.

Решающую роль в этом преобразовании сыграло благотворное влияние советского кино, его опыт, его дружеская помощь. «Для нас является образцом правда советского фильма,—писала венгерская газета «Сабад Нэп»,— его глубокая идейность, совершенство формы, неотделимой от содержания, и открытая, смелая позиция в борьбе свободолюбивых народов за дело прогресса и мира. Теперь перед каждым деятелем кино открываются два пути: путь рождающегося, нового или умирающего, старого, путь мира или войны, путь советского или американского фильма. Мы, венгерские кинодеятели, сделали выбор. Мы идем по пути нового, рождающегося, по пути защиты мира, по пути советского фильма».

Для рабочих, крестьян, интеллигенции стран народной демократии советское киноискусство стало одним из звеньев, которые связывают их с Советским Союзом, помогают им строить новую жизнь, новую культуру, итти по пути социалистического переустройства своей родины.

Дьердь Иллеш

ЛАУРЕАТ ПРЕМИИ ИМЕНИ КОШУТА

НОВЫЕ ЗАДАЧИ ВЕНГЕРСКИХ КИНООПЕРАТОРОВ

Прошло два года со времени национализации венгерского кинопроизводства. Итоги этих лет оказались настолько значительными, что не могут не радовать всех, кому близко дело производства венгерских фильмов.

Конечно, у нас еще и сейчас немало непреодоленных трудностей, существенных недостатков. Особенно много трудностей в отношении сценариев. Многие из наших режиссеров еще не до конца понимают характер нового человека, содержание новой венгерской жизни. Поэтому произведения их часто схематичны и формалистичны. Некоторые наши операторы также еще блуждают в лабиринтах формализма. Сказывается также и некоторая отсталость технического оборудования.

На корни некоторых недостатков я и хочу здесь указать с точки зрения оператора.

Венгерское капиталистическое кинопроизводство, естественно, служило интересам господствующих классов. Оно выпускало исключительно такие фильмы, которые должны были отвлечь трудящиеся массы от классовой борьбы, от важных для них жизненных проблем. А в годы перед войной венгерское кинопроизводство открыто стало органом фашистской пропаганды.

Капиталисты заботились о том, чтобы лишить и самих работников кино права на размышление, на критику существующих порядков, на истинно творческое отношение к делу. Операторская работа в буржуазном венгерском кино, ее характер и цели полностью отражали суть этого кинопроизводства. От операторов требовали: увеличивайте количество фильмов, не обращая внимания на качество, не вдаваясь в содержание.

Подавляющее большинство из нас, операторов, было вынуждено работать по шаблону. Когда мы снимали фильмы «серьезного» жанра, нам приказывали подражать французской манере съемок. А при работе над кинокомедией или опереттой мы подражали американской фотографической технике, которая маскировала пустоту и бессодержательность фильма тем, что направляла внимание зрителя на роскошные декорации, свет, красивых женщин и т. д. «Идеальные» действующие лица, фальшивая «красивость» обстановки — все это было оторвано от действительности. Такие фильмы были явно антинародными.

Отсутствие передового идейного содержания, пустота этих фильмов влекли кинооператора к формалистическому лжеискусству. Оператор становился как бы частью съемочного аппарата, выполнял механическую работу.

Это положение в корне изменилось после освобождения страны, которое принесло свободу и нашему искусству. Однако вначале нам многого еще нехватало для того, чтобы широко использовать эту свободу: буржуазные навыки давали себя знать постоянно. Поэтому первой нашей задачей было как можно полнее и ближе познакомиться с советскими фильмами, от которых нас раньше всячески изолировали. Советские фильмы стали нашими лучшими учителями. Они указывали нам главные наши задачи и предъявляли огромные идейно-творческие требования.

Мы не были маленькими детьми, которые только начинают учиться ходить. Мы были искалеченными взрослыми. И для того, чтобы научиться ходить по пути, указанному нам советскими фильмами, мы должны были отвыкнуть от старого, преодолеть в себе множество ошибочных навыков. Надо было повернуться на 180 градусов для того, чтобы превратиться из придатка съемочного аппарата в художника, отдающего свои силы и способности интересам подлинного искусства, интересам народа, делу мира, прогресса, социализма.

Это значило, в первую очередь, что теперь оператор должен своими художественными средствами запечатлеть на киноленте идейно-творческий замысел сценариста и режиссера, дополнить его своей изобретательной творческой работой, так сочетать свет и тень, так использовать различные положения аппарата, чтобы просто и ясно выразить содержание фильма.

Следуя примеру советских операторов, мы старались теперь избегать ненужных световых эффектов: наша задача заключалась в том, чтобы оптика не искажала, а ярко отражала бы правду жизни, выявляла бы

и подчеркивала идейное содержание фильма.

Пример советского кино оказал нам огромную помощь. Мы стали изучать, каким путем достигли советские кинооператоры той идейности и выразительности, которые характеризуют их фильмы. Ответ на этот вопрос мы нашли в великом марксистско-ленинском учении.

Мы знаем, что лишь тот может снимать прогрессивный реалистический фильм, кто действительно служит интересам народа, кто стремится своим творчеством ускорить осуществление благородных идеалов коммунизма. Мы твердо осознали необходимость основательного и глубокого изучения марксизма-ленинизма для достижения успехов в нашей творческой работе.

Знание законов развития общества позволяет нам глубоко и ярко отображать настоящую жизнь. Как и советские художники, мы стремимся своей работой освещать и путь вперед, рисовать силуэты будущего. Мы знаем, что именно такой работой мы поможем движению своего народа к социализму.

Нужно сказать, что работники советского кино оказывали нам непосредственную помощь. Особенно многому научились мы у советских операторов во время совместных съемок фильмов «Демократическая Венгрия» и «Юность мира».

Наши враги всячески пытались убедить нас, что социалистическое искусство якобы отнимает у оператора возможность создавать красивые картины, то есть ставить перед собою во время съемок эстетическую цель. Из советских фильмов мы узнали, что можно и нужно снимать красивые картины, важно только, чтобы красота помогала выявлению идейного замысла, не останавливала действие, не отвлекала внимание, то есть не была бы самоцелью, как это получается у западных кинооператоров, при помощи которых капиталисты стараются отвлечь внимание зрителя от правды жизни.

Иные задачи операторов советских фильмов. Взять хотя бы работу оператора Л. Косматова в фильме «Падение Берлина». Мы видим товарища Сталина, работающего в цветущем саду. И в цветовом отношении и по композиции эта картина исключительно красива, незабываема. Но главное в ней это то, что она выразительна, что зрители чувствуют: советская страна действительно полна мирной созидательной работы. Образ Сталина встает перед нами как образ борца за мир, за счастье народов. Так, красота кадра не отвлекает от содержания, от правды жизни, а наоборот, обосновывает, углубляет замысел сценариста и режиссера.

В советском кино мы находим бесчисленные примеры, когда оператор, пользуясь изобразительными средствами, направляет внимание зрителя на суть дела, то есть совершенством и красотой форм подтверждает, подчеркивает идею фильма.

Выше я уже упоминал, что национализация кинопроизводства в Венгрии произвела коренные изменения. Она отразилась и на содержании фильмов и на характере их производства, сделав его плановым. Новый для нас принцип дружной коллективной работы дает возможность кинооператору тесно сотрудничать с писателем, режиссером, со всеми творческими и техническими работниками. Сейчас оператор—активный член единого коллектива работников кино. Это открывает перед венгерскими кинооператорами огромные перспективы.

Лично я постараюсь как можно полнее использовать те неисчерпаемые возможности, которые предоставила нам народная демократия, в частности использовать мою поездку в Советский Союз.

В Советском Союзе я старался как можно больше увидеть и научиться, чтобы по возвращении на родину отдать все свои силы нашему народу, нашему новому, поистине народному кино, служащему интересам всего прогрессивного человечества.

◆

Феликс Мариашши

ПО ПРИМЕРУ СОВЕТСКОГО КИНО

Когда я одиннадцать лет назад начал работу на поприще кино, нельзя было еще говорить о киноискусстве в Венгрии. Режиссеры, операторы, актеры, технические работники по существу были прислужниками капиталистов, готовили фильмы, оболванивающие народ, прикрашивающие фашистский режим Хорти. На фильм они смотрели, как на товар.

Мне было тогда 20 лет. В это время в Венгрии не существовало ни одного киноучилища. Чтобы попасть на работу в кино, нужна была либо протекция, либо случайная удача.

«Школа,—говорили,— это само кинопроизводство».

В этой «школе» я очень скоро узнал, что фашизм не терпит искусства, что перед киноработниками ставилась только одна цель: производить фильмы для какой-либо капиталистической фирмы как можно дешевле, как можно более прибыльно.

Я работал над 30—35 фильмами в качестве ассистента, а позднее — как монтажер. Но сейчас я даже не берусь перечислить названия, а тем более вспомнить содержание хотя бы пяти из этих фильмов, до того все они походили друг на друга! Разница состояла только в том, что если в одном фильме помещик брал в жены бедную крестьянскую девушку, то в другом дочь помещика выходила за кучера «против воли родителей»... В городской тематике— то же самое: сказки о генеральном директоре и машинистке в бесчисленных вариантах.

Многие из таких «имеющих огромный успех» фильмов производились за 8—12 дней. Нечего и говорить об отсутствии глубокого содержания Режиссер просто не имел возможности художественно обработать фильм, а актерам нехватало времени не только на репетиции, но даже и для читки ролей.

Настоящую киношколу, которую я напрасно искал при режиме Хорти, я нашел только после освобождения страны.

Трудно передать, как повлияли на меня первые появившиеся в Венгрии советские фильмы! Передо мной открылись новые, до сих пор неведомые перспективы.

«Зоя», «Депутат Балтики» «Петр I», «Александр Невский», «Цирк» и другие замечательные произведения осветили мне единственно правильный путь, путь социалистического реализма. Некоторые из этих фильмов я смотрел по нескольку раз, отдельно изучая работу режиссера, актеров, оператора.

Советское киноискусство убедило меня, что подлинно художественные фильмы можно сделать только на основе высокоидейного сценария. Я понял, что нет ничего выше и прекрасней, чем служить трудящемуся народу, воспитывать его. Я почувствовал, что киноискусство нашей освобожденной страны должно итти только по этому пути.

Спустя несколько месяцев после освобождения началось производство новых венгерских фильмов.

Первые опыты не удались. Но они показали, что мы не сможем освободиться от скверных традиций буржуазного прошлого до тех пор, пока кинопроизводство не перейдет в ру-

«Анна Сабо». К. Шалалаи в роли Анны

ки народа. Правда, первое произведение венгерского кинопроизводства, созданное до национализации, имело «международный успех». Но успех этот очень сомнителен: фильм «Где-то в Европе», в котором я работал как помощник режиссера и монтажер, пытался занять место где-то между идейностью и коммерцией. По существу же — это пацифистский, космополитический фильм, созданный целиком в интересах капиталистов, и характерно, что режиссер фильма Геза Радвани вскоре открыто перешел в лагерь поджигателей войны, сбежав из Венгрии.

Успехи народной демократии, внимание и руководство венгерских коммунистов вывели венгерское кино на широкую дорогу служения народу.

Программа Венгерской партии трудящихся определила путь всех честных венгерских артистов, требуя от них произведений, национальных по форме и социалистических по содержанию, призывая их отдать все силы служению народу. Перед нами открылась дорога, которую указали нам советские фильмы, открылась возможность развития, свободного творчества и служения делу мира.

Когда мне предложили работать по монтажу фильма «Пядь земли», я прочел сценарий и увидел, что это — первый фильм, который многое сделает для создания нового венгерского киноискусства. Под руководством Фридеша Бана актеры и все создатели фильма работали с таким вдохновением, которому не было примера в истории венгерского кинопроизводства. И результаты сказались: венгерские трудящиеся с глубоким одобрением приняли фильм «Пядь земли». В истории Иожефа Гоза освобожденные крестьяне увидели свою прошлую горькую судьбу. Правительство Венгерской Народной Республики наградило нас.

Год назад мне доверили работу режиссера над фильмом «Анна Сабо». Для меня было особенной радостью, что первый мой фильм должен был показать новых героев, рождающихся в среде рабочего класса.

Я старался как можно глубже понять тему, изучить жизнь рабочих. Я старался подчеркнуть в фильме ведущую роль венгерских коммунистов на производстве и в воспитании людей. Я считал очень важной в работе артистов идеологическую, политическую подготовку, применение критики и самокритики. Мы организовали бригаду и каждый день оценивали проделанную работу, основательно прорабатывали каждую сцену фильма. Все же мы не избегли некоторых ошибок. К ним относятся слабая разработка образа героя (его прошлого), некоторая растянутость действия, разнобой между музыкой и действием.

Несмотря на это, рабочий зритель с радостью принял «Анну Сабо».

Почему? Как показали устроенные на заводах обсуждения, рабочие, наконец, увидели фильм, рассказывающий об их повседневной жизни, в героях узнавали самих себя и своих товарищей, а самое главное — фильм помогал им искоренять свои ошибки.

Мы, артисты, очень многому научились во время общения с рабочими. Очень большое значение имела для нас также и критика в советских газетах. Я хочу поблагодарить советских кинокритиков. Их замечания дали толчок для создания новых фильмов о рабочем классе. Их статьи наполнили нас безграничной радостью уже хотя бы потому, что мы увидели, как дружески следят за нашей работой деятели советского кино и помогают нам.

Работая над своим новым фильмом «Брак Каталины Киш», я старался использовать указания советских кинокритиков и не повторять ошибок, допущенных мною в фильме «Анна Сабо», чтобы новый фильм был содержательнее и лучше.

«Брак Каталины Киш» должен показать счастливую жизнь венгерской рабочей молодежи, ее борьбу против пережитков прошлого. Одним из основных моментов фильма является прибытие на текстильную фабрику советских машин, что положительно отражается на успехах фабрики в целом. Каталина Киш (артистка Аги Месарош) и другие молодые ра-

бочие благодарят за помощь советских рабочих тем, что повышают производительность труда, еще активней работают в молодежной организации, повышают свою квалификацию.

Одновременно мы показываем в фильме, что на фабрику пробрались вредители, которым удалось обмануть бдительность рабочих. Вредители пытаются организовать саботаж и скомпрометировать советские машины. Во время саботажа ранят Каталину Киш...

Над этой частью фильма мы работали особенно тщательно. Мы хотели убедительно выразить, что каждый, кто против Советского Союза, тот против венгерского народа, против всех честных миролюбивых людей. Поэтому нам надо беспощадно бороться с реакционерами.

В этом меня убедил и опыт моей одиннадцатилетней работы в кино. В самом деле: те, которые ненавидели Советский Союз и пытались изолировать нас от социалистической культуры, одновременно ненавидели и венгерский народ, отнимали от него возможность свободного творчества. Они были и нашими противниками, противниками венгерских артистов.

Советский Союз принес нам свободу, жизнь, мир и возможность свободного творчества, возможность бороться искусством за счастье человечества, за прогресс, за мир. Теперь наш голос услышат миллионы трудящихся!

Как преподаватель в венгерском высшем киноучилище я учу новое поколение следовать по пути советского кино. Мы учимся на произведениях Эйзенштейна, Чиаурели, Александрова, Пырьева, Пудовкина, Герасимова. Мы учимся на опыте фильмов «Падение Берлина», «Сталинградская битва», «Заговор обреченных» и других. Нам, венгерским артистам, фильмы советских мастеров оказывают неоценимую помощь: перед нами лежит проложенная дорога, по которой мы можем смело и уверенно итти вперед.

Нас особенно воодушевляет, что наши фильмы с любовью принимаются не только на родине, но и зрителями Советского Союза. Поэтому мы не жалеем сил для искоренения наших ошибок, стараемся делать фильмы, которые выражали бы нашу готовность встать на защиту мира.

Мы стараемся выразить в своих фильмах преданность и любовь к нашей родине, к трудящемуся народу. Мы вкладываем в них и благодарность нашему освободителю—могучему Советскому Союзу, защитнику мира во всем мире!

Нашим руководителем и вдохновителем является Венгерская партия трудящихся, ведущая венгерский народ к социализму.

ХРОНИКА

КИТАЙ

В Пекине состоялось совещание руководящих работников китайской кинематографии, созванное Центральным управлением по делам кинематографии. Главным вопросом совещания было утверждение плана производства фильмов государственными и частными киностудиями на 1951 год. Намеченное планом количество фильмов значительно превышает план производства 1950 года. Предусмотрено также улучшение качества создаваемых фильмов.

●

Министерство культуры Китайской Народной республики опубликовало «Временные правила деятельности кинопредприятий», обязательные для всех государственных, частных и смешанных киностудий.

●

Из номера в номер увеличивается тираж шанхайского журнала «Дачжундяньин» («Кино — массам»). Вместе с ростом тиража журнала растет и его популярность. Этому способствуют регулярно проводимые конференции кинозрителей совместно с работниками китайской кинематографии. Один из читателей в своем письме в редакцию журнала пишет: «Коммунистическая партия во всей своей деятельности исходит из интересов рабочего класса... Даже киножурналы, прежде являвшиеся для нас недоступными, стали теперь достоянием широких рабочих масс».

●

Управление по делам кинематографии, в целях развития деятельности частных киностудий, а также исходя из задач совместной борьбы государственных и частных киностудий с вредным влиянием американской кинопродукции, решило оказать материальную помощь частным киностудиям. Создана Объединенная киностудия, которая будет субсидировать частные студии Шанхая. Совместная деятельность государственных и частных кинопредприятий не только будет способствовать разрешению ряда экономических затруднений, стоящих в настоящее время перед частными киностудиями, но и поможет поднять идейно-политический уровень всех работников этих студий.

●

Голливудская кинопродукция ранее составляла 65% общего количества прокатываемых в Шанхае фильмов и собирала 60% зрителей. За последнее время ряд кинотеатров совсем отказался от проката англо-американских фильмов и полностью перешел на прокат отечественных и советских фильмов. Снижение проката англо-американских фильмов обусловлено ростом политической сознательности зрителей и значительным усилением производственной активности шанхайских киностудий.

ПОЛЬША

Во время работы II Всемирного конгресса сторонников мира польская кинохроника сняла шесть короткометражных фильмов. Это — кинорепортаж о заседаниях Конгресса и о событиях, связанных с его проведением. Кинооператоры зафиксировали волнующие моменты встречи трудящихся столицы Польши с делегатами Конгресса.

●

В 1950 году Высшая государственная школа кинематографии в Лодзи выдала первые дипломы своим выпускникам. Польская кинематография получила новые квалифицированные творческие кадры. Короткометражные документальные фильмы, созданные слушателями школы, впервые появились на экранах польских кинотеатров, как свидетельство таланта и профессиональной зрелости молодых польских киноработников.

●

На экраны страны вышел новый художественный фильм «Первый старт» режиссера Л. Бучковского. Фильм знакомит с жизнью молодежи — учащихся планерной школы.

●

Документальный публицистический фильм «Люди выбирают жизнь», смонтированный из польских и заграничных кинохроник, показывает картины из жизни двух миров: империалистическо-фашистского мира и мира социалистического.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Полнометражный художественно-документальный фильм «Не всегда тучи», поставленный студентами кинофакультета чехословацкой Академии искусств, рассказывает о возникновении одного из государственных хозяйств. С этим фильмом в чехословацкое кинопроизводство входят новые творческие работники, которым удалось создать произведение, позволяющее надеяться, что и дальнейшие работы выпускников кинофакультета будут полноценными.

ЗА РУБЕЖОМ

А. Соболев

„ТРОЯНСКИЙ КОНЬ“ ГОЛЛИВУДА

Стремясь навязать свою киномакулатуру зрителям маршаллизованных стран, Голливуд использует всевозможные методы. Демпинговый экспорт кинофильмов, вложения американских капиталов в кинопредприятия Западной Европы, сманивание лучших кинорежиссеров и кинозвезд, экономический и политический нажим на послушные американцам правительства и даже прямое уничтожение фильмов-конкурентов — все средства, мол, хороши для достижения поставленной цели.

Используя «опыт» гитлеровцев, сжигавших неугодные им книги, американские кинодельцы скупили, например, негатив и все копии французского фильма «Последний поворот» и уничтожили их, а затем выпустили американский фильм на ту же тему под названием «Почтальон звонит всегда два раза». Это же пытались проделать в отношении фильма французского режиссера Марселя Карне «День занимается».

Очень показательно, что за последние 2—3 года американских фильмов на экранах кинотеатров Франции в два раза больше, чем французских, но средняя посещаемость французских фильмов значительно выше американских. При этом надо отметить, что речь идет о первоэкранных кинотеатрах, посещаемых большей частью буржуазной публикой. В маленьких кинотеатрах, посещаемых рабочими, американские фильмы имеют еще меньше успеха.

Французский зритель не хочет смотреть американскую киномакулатуру.

Мало этого. В самих США все больше падает интерес к голливудской продукции. Вот что заявил по этому вопросу один из представителей Французской национальной конфедерации кино (организации хозяев предприятий), которого вряд ли можно упрекнуть в антиамериканских настроениях:

«Американские кинотеатры больше не заполнены на всех сеансах. Причиной главным образом является разочарование публики в голливудских фильмах. Американские кинокритики заявляют, что нужно что-то новое и что это новое принесут иностранные фильмы».

Вот почему Голливуд поставил задачу проникнуть в кинематографию западноевропейских стран, лишить ее национального характера, американизировать, превратить в филиал голливудского конвейера. Таким средством, своеобразным «троянским конем» Голливуда, явилось совместное производство.

Американские киномагнаты и их европейские подголоски, захлебываясь, расписывают все преимущества совместного производства, все блага, которые оно несет кинематографии западноевропейских стран. Тут и возможность проникновения совместной продукции на рынки зарубежных стран, в частности США; тут и финансирование совместных постановок добрым американским дядюшкой. Голливуд взывает и к «чувству справедливости» европейских кинодеятелей: как же иначе использовать замороженные фонды? (Речь идет о части прибыли от эксплуатации американских кинофильмов в западноевропейских странах, которую американцам из-за валютных трудностей не удается вывезти в США).

Но вот печальный пример Англии и Италии, где «совместное производство» развито очень широко, а в то же время число работников, занятых в кинопроизводстве, сократилось на тысячу человек. Так выглядит «ликвидация» безработицы с помощью совместного производства.

А вот как «борются» американцы с безработицей среди итальянских киноработников: на совместную постановку нанимается и итальянская постановочная группа из лучших киноработников. Правда, она ничего не снимает — снимают только американцы, итальянцы же получают оплату за вынужденный простой и притом более высокую, чем платят в таких случаях итальянские кинофирмы. Благодаря такому хитроумному методу итальянская кинематография лишается своих лучших творческих кадров и вынуждена выпускать большей частью посредственные фильмы, не являющиеся опасными конкурентами американской кинопродукции.

Пример американских «совместных» постановок в Англии и Италии достаточно красноречив. Стоит ли удивляться, что во Франции вопрос о совместном кинопроизводстве уже вызвал целую бурю негодования и ожесточенную полемику в кинопрессе. Он расколол кинематографистов Франции на две неравные части: подавляющее большинство против совместного производства и только незначительная группа (хозяева кинопредприятий и киночиновники) защищает его. Этот вопрос стал своего рода лакмусовой бумажкой для определения, кто враг, а кто истинный друг французской кинематографии.

Что же касается проникновения совместной продукции на иностранные рынки, в частности в США, то на поверку оказывается, что, скажем, итальянский вариант совместной постановки никогда не попадает за границу. Туда идет только американский вариант. В силу этого кинематография западноевропейских стран никаких доходов от экспорта совместных постановок не получает.

По расчетам журнала «Экран Франсе» французский вариант совместного фильма «Денежный человек» стоит 140—150 миллионов франков. «За эту сумму,— пишет журнал,— можно было бы поставить французский фильм на тот же сюжет, причем этот фильм носил бы французский характер и

ему в этом случае не были бы закрыты рынки США и Англии».

Рассуждения же американцев о необходимости использования замороженных фондов—просто дымовая завеса: в двух последних совместных франко-американских постановках американская сторона расходовала средства не из этих фондов.

Организуя «совместное производство», Голливуд преследует не столько экономические, сколько далеко идущие политические цели. И именно поэтому бьет тревогу прогрессивная французская кинопресса. Именно поэтому вопрос о совместном производстве так волнует киноработников Франции, Италии и других западноевропейских стран.

При «совместных» постановках сценарий фильма всегда американский. На сценаристе неамериканского варианта лежит только скромная задача переводчика на соответствующий язык. Таким образом, в фильме протаскиваются только нужные Голливуду идеи, фильм носит чисто американский характер; его «французский» или «итальянский» вариант есть в сущности дублированный экземпляр американского фильма. Этому способствует и то обстоятельство, что все командные посты при «совместных» постановках обычно оказываются в руках американцев. Режиссер французского или итальянского варианта превращается в скромного помощника американского режиссера, основные роли тоже достаются американским кинозвездам. Дело доходит до того, что даже во французских вариантах совместно поставленных фильмов, как это было, например, с фильмами «Заколдованный круг» и «Преследуемый», ведущие роли играют американские актеры.

На примере этих фильмов особенно ярко видна основная задача, которую ставят себе голливудские дельцы: «американизировать» французскую кинематографию, превратить ее в свой филиал по внушению французскому зрителю «американского» образа мыслей.

Не менее характерным является проект совместной американо-итальянской постановки фильма «Тереза» на тему о детской преступности. Итальянский бюллетень «ССС» резонно задает вопрос: «Неужели американские продюсеры не могли найти материала о бедственном положении молодежи в самой Америке? Достаточно обратить взоры на пригороды крупных американских городов». Но Голливуд стремится показать преступной именно итальянскую молодежь, уверить кинозрителей США и других стран, что гангстерские нравы присущи не только известной части молодежи США, что итальянская молодежь «успешно американизируется» в этом отношении. Для американских реакционеров это важно особенно теперь, когда выясняется, что, несмотря на многолетнюю «плодотворную» работу, им не удалось в достаточной мере даже в самой Америке, как пишет журнал «Экран Франсе», «американизировать» кинозрителей при помощи той киномакулатуры, которую выпускают в настоящее время Соединенные Штаты, и эти зрители начинают проявлять вкус к иностранной продукции. Если же иностранная продукция превратится в копии голливудских оригиналов, конкуренция с ней уже не опасна.

Пытаясь расколоть ряды защитников национальной кинематографии, упомянутая уже нами Французская национальная конфедерация кино выступила с провокационным утверждением, что вся кампания против совместного производства предпринята якобы ради интересов нескольких крупных французских «звезд», не желающих расставаться со своим привилегированным положением. Провокация была разоблачена прогрессивной кинопрессой.

В пылу полемики один из ярых защитников совместного производства, продюсер Саррю из фирмы «Фильм Сажитта» договорился до такого «патриотического» заявления:

«Напрасно было бы предаваться иллюзиям: фильмы на французском языке не имеют никаких шансов на прокат на американских экранах. Когда страна обладает примерно такой же политической властью, как республика Андорра, не следует ждать, что ее культура будет иметь широкое распространение: культуру навязывают кончиком шпаги. Надо понять одну вещь—французское кино больше не существует».

Распоясавшийся циник из фашиствующих американских лакеев жестоко ошибается. Французская кинематография живет и борется. Движение против совместного производства все больше и больше укрепляется, охватывая самые широкие слои французских киноработников различных политических взглядов—от крупнейших «звезд» до скромных техников.

Это движение находит поддержку и среди киноработников других стран и даже в самих США. По сообщениям парижских газет союзы артистов, техников, рабочих и служащих в Голливуде энергично протестуют против постановки американских фильмов на европейских студиях.

Нет сомнений, что это движение поддержат и широкие массы зрителя Франции и других маршаллизованных стран, все более отрицательно относящихся к американской и американизированной продукции.

«Народы мира хотят иных фильмов»,— отмечает итальянский журнал «Айроне». И никакой «троянский конь» не поможет Голливуду в заранее проигранной им битве за внушение «американского» образа мыслей народам Европы.

Письмо из Берлина

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ В ГЕРМАНИИ

Во времена фашистского господства в Германии советские фильмы не допускались на экраны страны. Но многие киноЗрители бережно пронесли через черные годы гитлеровской диктатуры воспоминания о шедеврах, создавших советскому киноискусству неувядаемую славу во всем мире.

Появившиеся после войны на экранах Германии волнующие исторические полотна — «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Клятва», «Человек с ружьем» и другие, буквально ошеломили и потрясли немецкого зрителя. После угара, отравлявшего более десятилетия культурную жизнь Германии, он снова вдохнул чистый воздух правды советского фильма!

Образы великих людей, стоящие в центре этих фильмов, оставили неизгладимое впечатление. Газета «Нойе Цайт» писала: «Клятва» не только фильм, «Клятва»—памятник, который превосходит любой подобный же монумент из металла и камня. Великий человек, в честь которого создан этот фильм, предстал перед нами во всем своем величии и во всей своей простоте. Уверенность и спокойствие — вот его отличительные черты».

Одним из первых послевоенных советских документальных фильмов, который увидели в Германии, была величественная по своей простоте картина «Владимир Ильич Ленин». Чтобы почувствовать всю силу ее влияния на немецких киноЗрителей, надо было побывать в кинотеатрах во время демонстрации фильма и слышать ту торжественную, восторженную тишину, которая наступала в зале, когда В. И. Ленин произносил свою речь. Мало кто из зрителей понимал по-русски, но все они напряженно слушали голос Ильича, жадно впитывая в себя все его интонации. Студентка Ева Реммлингер говорит:

«После этого фильма у меня было такое чувство, как будто я прикоснулась к чему-то безмерно большому и важному, от чего зависит и моя жизнь и жизнь всех людей на земле».

Советские фильмы, кроме кинотеатров, демонстрируются непосредственно на фабриках и заводах, в МТС и учреждениях, на собраниях активистов и в партийных школах. Все, принимающие участие в обсуждениях, которыми сопровождаются такие просмотры, подчеркивают огромное познавательное и воспитательное значение советских фильмов. Так, на обсуждении фильма «Великий гражданин» министр внутренних дел одной из земель Германской демократической республики сказал: «Этот фильм будет содействовать преодолению нашей беззаботности. Он является не только художественным произведением, но и оружием в борьбе за безопасность и развитие нашего народа».

Фильм «Встреча на Эльбе», вызвавший большой интерес во всех секторах Берлина, глубоко взволновал и затронул население. Газета «Берлинер Цайтунг» писала: «Этот фильм трактует самую острую и волнующую для нас, немцев, тему: столкновения двух миров — творческого социализма и умирающего, враждебного жизни капитализма».

Фильмы «Сталинградская битва» и «Падение Берлина» были восприняты как серьезное предостережение поджигателям новой войны и горячий, обращенный ко всему человечеству призыв к борьбе за мир. Задолго до выхода на экран фильма «Падение Берлина» появилось множество статей и заметок в прессе. Даже печать Западной Германии, жители которой, к сожалению, лишены возможности посмотреть этот фильм, поместила о нем статьи, подробно излагающие его содержание, отмечающие исключительный успех, с которым этот фильм проходит по экранам демократической республики. Насколько успех фильма велик, можно судить уже по тому, что в некоторых городах республики кинокартину просмотрело больше половины всего населения.

Особо следует отметить успех кинофильмов, поставленных режиссером И. Пырьевым. Повсеместно хорошо прошли фильмы «Свинарка и пастух», «Богатая невеста», «Трактористы», «Сказание о земле Сибирской» и «Кубанские казаки». Основная причина успеха этих картин заключалась в том, что они рассказывают о новой жизни, к которой стремятся граждане молодой республики. Большим успехом пользуются также фильмы режиссера Г. Александрова, привлекающие зрителя темпераментом, остроумием, глубокой художественной силой. Наибольшим успехом из его фильмов пользовались «Встреча на Эльбе», «Цирк», «Весна».

Особенно много друзей и горячих приверженцев нашли советские фильмы в среде немецкой молодежи. Наши фильмы раскрывают перед молодежью новые широкие горизонты и воспитывают в ней чувство любви к родине, к людям и труду.

Большой интерес у зрителей вызвал кинофестиваль, посвященный 30-летию советской кинематографии. В день фестиваля наши фильмы просмотрели многие сотни тысяч зрителей, убедившихся в превосходстве подлинно народного социалистического искусства. Для строителей новой Германии советские фильмы являются не только художественными произведениями, но и подлинной школой. Жизнь, отраженная в советских фильмах, является ценным воспитательным материалом, на котором учатся и растут тысячи молодых активистов, вступающих в политическую жизнь и политическую борьбу. Они не только смотрят эти фильмы. Они изучают их и черпают из них знания и силы для своей будущей работы. Широкой популярностью пользуются песни из кинофильмов. Они постоянно передаются по радио. Их распевают повсюду, и в городах и в деревнях. Наши фильмы демонстрируются более чем в 2000 кинотеатрах республики, их показано более сотни и их смотрели миллионы немецких зрителей.

Один из зрителей, студент Бетчер, сказал: «Я вижу, как без всякой рекламной истерики советский фильм завоевал себе прочное место на немецком экране. Я вижу также, что театры западного сектора начинают пустеть. Сначала они опустели на половину, теперь они пустуют на три четверти и это еще не конец».

Уже давно газеты Западной Германии нервно, порой даже истерически кричат о «кризисе фильма». После войны зритель во всем мире духовно и политически вырос, он игнорирует голливудскую стряпню, рассчитанную на то, чтобы отвлечь человека от насущных задач сегодняшнего дня. Современного трудящегося зрителя Европы не интересуют роковые женщины, таинственные убийцы и загадочные принцы.

Ни конкурсы на лучшую рекламу, ни крупные премии владельцам кинотеатров не помогают буржуазным кинодельцам! В погоне за зрителем некоторые кинотеатры практикуют тотализатор, в других первые 15 зрителей, купившие билеты на первый вечерний сеанс, получают от дирекции «ценные» подарки, в некоторых «ценную» премию получает сотый зритель и т. д. Все это делается для того, чтобы спасти положение, заманить зрителя и предотвратить катастрофу. Наибольшую активность проявляют католики и родственные им организации. Киносекция Ватикана значительно расширяет свое производство. В Западной Германии «с высокого благословения» Рима из старинных монастырей выбрасываются духовные семинарии и на их месте организуются киностудии, оборудованные по последнему слову техники.

Американские и европейские продюсеры, заполняющие экраны своей дешевой и лживой стряпней, полной грубой провокационной клеветы против Страны Советов, стран народной демократии и всего передового демократического человечества, лезут из кожи вон, чтобы удержать за собой немецкие экраны. Одна из французских студий выпустила, например, фильм «Фантомас», шедший на экранах Западной Германии. Это «произведение искусства» прославляет уже не просто убийство, а массовое уничтожение людей. Здесь стреляют из-за угла и в упор, на земле и с воздуха. Трупы валяются десятками... Каковы же плоды такого «искусства»? В свое время в Берлине нашумел процесс некоего Гладо и его шайки. Юноши, из которых старшему едва ли исполнилось 18 лет и которые совершали грабежи и убийства, на суде откровенно признались, что их соблазнила та легкая и богатая жизнь, которую ведут бандиты в американских и английских фильмах.

Этому затхлому мраку западных фильмов, этому миру убийц, психопатов и безумцев противостоят простые, насыщенные теплой человечностью, правдивые и глубоко жизненные советские кинокартины, которые непрестанно выступают в роли пламенных борцов за торжество светлого будущего.

Советское киноискусство, завоевавшее мировую славу, является подлинно демократическим искусством и оно особенно близко широким массам, потому что разоблачает происки поджигателей войны и ведет борьбу за мир, демократию и социализм. В этом исключительное, огромное значение советских фильмов.

В. КАМСКИЙ.

Редактор Д. И. ЕРЕМИН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. **М. М. Милославского.**

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-31-55.

А 01144. Сдано в производство 19/I 1951 г. Подписано к печати 13/II 1951 г. Формат бумаги 60×92 1/8. Зак. 2783. Тираж 11.500 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Успешно выполнить задачи, стоящие перед киноискусством 1

Статьи о фильмах

Л. Погожева. «Демократическая Германия» 5
А. Таланов. «Освобожденный Китай» 7
К. Парамонова. «Далеко от Москвы» 9

Л. Иванусьева. «Тайга» (отрывок из сценария) 13
И. Маневич. Творческий путь И. А. Савченко 16
М. Тихонов. Наука на экране 19
А. Згуриди. К десятилетию киножурнала «Наука и техника» 27

История и современность

Вен. Вишневский. Горький о кино 30

Книги о кино

А. Викторов. Воспоминания В. Р. Гардина 32

В странах народной демократии

Йиржи Гендрих. Киноискусство демократической Чехословакии 34

Венгерская кинематография

Е. Черняк. На путях социалистического реализма . 39
Дьердь Иллеш. Новые задачи венгерских кинооператоров 42
Феликс Мариашши. По примеру советского кино . . 43
Хроника 45

За рубежом

А. Соболев. «Троянский конь» Голливуда 46

Письмо из Берлина. **В. Камский.** Советские фильмы в Германии 47

На обложке кадр из фильма «Освобожденный Китай».
Между 4 и 5 стр. кадры из фильма «Демократическая Германия».
Между 8 и 9 стр. кадры из фильма «Далеко от Москвы».

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва 1951

2 - МАР 1951

2183, ж

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обяз. экземпл.
1951 г.